

Reportons-nous à la seconde moitié de l'année 1792, qui devait être la dernière de Mozart, à cette seconde moitié qui devait donner au monde trois chefs-d'œuvre. Déjà la santé du musicien était profondément altérée; il se sentait plein d'ardeur pour le travail, et son travail était interrompu par de fréquentes défaillances. Il avait par momens des pressentimens de sa mort prochaine. Cependant un entrepreneur, une espèce d'aventurier, menacé d'une ruine complète, était venu lui proposer de travailler à un ouvrage qui devait faire leur fortune à tous deux: cet ouvrage était *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]. Peu après s'offrait ce messenger mystérieux qui venait demander à Mozart une messe de *Requiem*, et presque en même temps le compositeur recevait de Prague l'invitation d'écrire un opéra: *la Clémence de Titus* [*La clemenza di Tito*], pour le couronnement de l'empereur Léopold. De ces trois ouvrages, un seul, *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], fut achevé. Mozart ne put mettre la dernière main aux deux autres. Ils furent terminés par Sussmeyer, son élève favori, qu'une longue habitude avait façonné à la manière d'écrire du maître. Ainsi, tandis que *la Clémence de Titus* [*La clemenza di Tito*], à laquelle Mozart ne consacra que dix-huit jours, contenait cinq ou six morceaux de premier ordre qui devaient faire à tout jamais l'admiration des connaisseurs, *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] donnait en Allemagne à son nom une popularité qui dure encore et que nous ne connaissons en France que par de lointains échos, et le *Requiem* plaçait son auteur au premier rang des compositeurs religieux.

Celui qui s'associa à Mozart pour *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] et qui en eut la première idée était un entrepreneur, acteur, librettiste, une espèce de factotum de théâtre. Il se nommait Schikaneder.

Schikaneder allait être ruiné, la catastrophe était imminente; mais il était homme de ressources. Il connaissait Mozart depuis longues années; il avait apprécié non seulement son talent, mais encore sa bonté, sa générosité, son désintéressement. Il va le trouver, lui dit qu'il est un homme mort, s'il ne vient à son secours. — De quoi s'agit-il? Lui dit Mozart. — Ecrivez pour mon théâtre un opéra dans le goût actuel du public de Vienne. Vous pourrez y faire une large part à votre gloire, mais l'essentiel est de plaire au bas peuple de toutes les classes (*den niedrigen Menschen aller Stande*). Quant au poème, aux décors, à la mise en scène, aux costumes, j'en fais mon affaire. — Mozart accepte. Puis vient la question des honoraires, que Schikaneder n'aborda pas sans quelque appréhension. Aussi comme sa figure se rasséra lorsque Mozart lui tint le discours suivant: — Mon cher Schikaneder, vous n'avez pas le sou: il faut donc que je trouve les moyens de vous tirer d'embarras et de ne pas m'exposer, d'un autre côté, à perdre le fruit de mes peines. Voici donc ce que je vous propose: Je vous livre ma partition; vous m'en donnerez ce que vous voudrez, à la condition que vous n'en ferez pas tirer de copies. Si l'ouvrage réussit, je me rattraperai sur la vente de ma musique à d'autres théâtres.

On comprend la joie et les transports de Schikaneder. Mozart, malgré les progrès du mal qui le mine sourdement, se met à l'œuvre. Il travaille sans relâche, nuit et jour; il refait même jusqu'à plusieurs fois certains morceaux, entre autres le duo en *mi* bémol du premier acte, entre

Pamina et Papageno. Et ce fut ce duo, tel que nous le connaissons, qui commença le succès de l'ouvrage: à la première représentation, rien de ce qui avait précédé n'avait été applaudi.

La Flûte enchantée [*Die Zauberflöte*] fut jouée pour la première fois le 30 septembre par M^{mes} Gottlieb, Hofer, Gorl, Klopfler, Hoffmann et par les acteurs Scheck, Gorl, Schikaneder aîné et cadet, Klopfler et Nousceul. La mise en scène de la *Clémence de Titus* [*La clemenza di Tito*] datait du 6 du même mois. Jamais succès plus éclatant que celui de *la Flûte* [*Die Zauberflöte*]; jamais pareil enthousiasme, pareille vogue. «Les dilettanti viennois, écrit Oulibicheff, en étaient encore à se battre aux avenues du théâtre pour la conquête d'une place, que déjà *la Flûte magique* [*Die Zauberflöte*] faisait couler le Pactole dans la caisse des principales directions d'Allemagne.» Mais aucune de ces directions ne s'était adressée à Mozart pour avoir la partition. Schikaneder avait tout accaparé. Le pauvre Mozart, qui faisait la fortune de son impresario, fut entièrement dépouillé par lui. «Le gueux (*der lump*)!» s'écria-t-il en apprenant le tour dont il était victime, et le lendemain Schikaneder avait l'effronterie, comme par le passé, d'aller dîner chez lui.

Cependant Mozart, qui avait dirigé les premières représentations du chef-d'œuvre, ne put bientôt après quitter sa chambre. Tandis que les représentations de *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] mettaient la grande cité en émoi, que tout ce qui avait vigueur et santé courait à la fête, que la salle retentissait de cris d'allégresse, et que tous les échos d'Allemagne étaient éveillés aux accens de la flûte animée par le génie, on cherchait Mozart à l'orchestre, on le cherchait dans les loges; mais il n'y était pas. Seul, sur son lit de douleur, les yeux fixés sur sa montre, il suivait le spectacle en imagination. «A présent, se disait-il, le premier acte est terminé. — A présent, on chante le serment.» — Puis il songeait que dans peu tout serait fini pour lui. En effet, il expirait le 5 décembre, la partition du *Requiem* sur son lit.

En Allemagne, la vogue de la *Zauberflöte* dure encore. Ce fut en l'an IX que *les Mystères d'Isis*, un ignoble pastiche, une falsification honteuse, fit son apparition à Paris sur le théâtre de la République-et-des-Arts. Ceux qui ont la collection du *Journal des Débats* peuvent lire l'analyse de Geoffroy dans le Numéro du 4 fructidor an IX. Lachnith, auteur de cet *arrangement*, l'avait destiné à Feydeau. Le ministre de l'intérieur, Chaptal, décida que l'ouvrage serait porté à l'Opéra. Lachnith avait employé deux ans à cette besogne informe. Un jour qu'il s'était placé au balcon pour jouir de la représentation de son œuvre, il s'écria: «C'en est fait! je ne veux plus composer d'opéra; je ne ferai jamais rien de mieux!» A force d'avoir manipulé, pressuré, torturé la musique de Mozart, il se figurait l'avoir faite. Il y a mille exemples d'une pareille hallucination.

Les Mystères d'Isis furent chantés par Chéron, Lainez, Laïs, Dufresne, M^{mes} Maillard, Henry, Armand. L'ouvrage fut joué seul jusqu'en 1812. En 1816, on le reprit en y ajoutant un ballet. Il était monté alors par Laïs, Dérivis, Nourrit père, M^{mes} Branchu, Armand, Albert. Ce fut le 2 mai 1827 qu'eut lieu la dernière représentation, qui fut la cent trentième. On y

entendit Dabadie, Alexis Dupont, Serda (pour ses débuts), M^{mes} Grassari, Quinet, Jawureck.

Deux ans après, le directeur de la troupe allemande d'Aix-la-Chapelle, M. Rœckel, traita pour douze représentations avec M. Laurent, directeur du Théâtre-Italien. Ces représentations commencèrent le 12 mai 1829 par le *Freyschütz* [*Der Freischütz*]. La recette des quatre premières représentations dépassa le chiffre de 28,000 fr. La *Zauberflöte* fut accueillie avec enthousiasme. Haitzinger représentait Tamino; Wieser, Papageno; M^{me} Greis, Pamina; M^{me} Fischer, la Reine de la nuit.

Nous voilà maintenant en possession du chef-d'œuvre. *La Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] est déjà le quatrième opéra de Mozart que le Théâtre-Lyrique a conquis sur le répertoire allemand et le répertoire italien; elle a succédé à *l'Enlèvement au Sérail* [*Die Entführung aus dem Serail*], aux *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*], à *Così fan tutte*. Quatre opéras sur sept, cela commence à bien faire! En dehors de ces quatre ouvrages, il reste encore *Idoménée* [*Idomeneo*], *Don Juan* [*Don Giovanni*], *la Clémence de Titus* [*La clemenza di Tito*]. M. Carvalho est entreprenant; il a le goût des innovations rétrospectives. Qui sait ce qu'il nous réserve dans l'avenir? Ce goût lui a-t-il porté malheur jusqu'ici? Hélas! oui, une seule fois: ce fut pour *Così fan tutte*. On eut le tort d'ajuster la musique de Mozart sur un canevas emprunté à une pièce de Shakspeare [Shakespeare]. Le résultat de ce changement de libretto fut que les divers morceaux ne se trouvèrent plus en situation; que l'ordre et la série de ces morceaux, entre lesquels il y a toujours un enchaînement et une gradation voulus par l'auteur, furent complètement bouleversés; que les tonalités diverses, qui doivent être combinées de manière à n'apporter aucune fatigue, aucune monotonie à l'oreille, furent transposées ou dérangées. Bref, *Così fan tutte* ne se soutint pas.

Mais un homme habile tire parti d'une faute comme d'une réussite, et l'échec de *Così fan tutte* a peut-être fait le succès de *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]. Au fond, de quoi s'agissait-il pour ce dernier opéra? d'un prétexte à remettre en honneur et en lumière cette vieille et toujours jeune partition de Mozart, encore inconnue en France, du moins dans cet ensemble, cette unité, cet éclat, cette perfection qu'elle présentait au moment où elle sortit des mains de son auteur, et dont nos pères n'avaient pu juger que d'après la mystification des *Mystères d'Isis*. Il n'eût pas été sans doute difficile à MM. Nutter et Beaumont d'écrire une pièce plus attachante, plus variée et surtout plus sensée que le libretto allemand sur lequel ils ont travaillé. Ils n'en ont pas moins fait preuve d'esprit et de goût en se bornant à remanier le poème, à l'accommoder à nos habitudes théâtrales, et à le débarrasser de certaines puérités et inconvenances choquantes. De cette manière, l'œuvre de Mozart est restée intacte. A une ou deux exceptions près, chaque morceau s'est trouvé dans sa situation naturelle, l'ordre général n'a pas été troublé, et nous avons eu la suite des scènes de la pièce allemande comme la suite des idées musicales de Mozart.

Néanmoins la distribution en quatre actes d'un ouvrage conçu en deux ne constitue-t-elle pas une sorte d'altération? La question est sérieuse. L'œuvre de Mozart forme un tout composé de deux parties distinctes qui correspondent parfaitement l'une à l'autre par leur ordonnance et leur symétrie. L'un et l'autre actes sont couronnés par un finale monumental. Dans le premier, l'élément grossier, bouffon et populaire cotoye l'élément merveilleux; il en est de même dans le second, avec cette différence que l'élément merveilleux s'élève au mysticisme, à la haute inspiration religieuse, et qu'il s'y mêle encore l'élément de la passion humaine. Partager en deux chacun de ces actes si complets dans leur unité, n'est-ce pas détruire l'harmonie de l'ensemble, affaiblir ou effacer cette gradation insensible, troubler l'économie générale? Ensuite ne craint-on pas de prolonger outre mesure la durée du spectacle? S'il vous faut trois entr'actes au lieu d'un pour vos machines, vous imposez au moins une heure de fatigue à l'auditeur, qui se lasse bien moins de la musique et de la pièce que de l'inaction et du temps qui s'écoule à vide.

Mais il y a plus, et malgré toute la bonne volonté de M. Carvalho et des librettistes, cette distribution en quatre actes a amené forcément une infraction à cette loi de fidélité absolue qu'on s'était faite, par la nécessité où l'on s'est trouvé de terminer le troisième acte par le chœur des prêtres en *ré* majeur; or ce chœur étant suivi, dans la partition, du trio en *si* bémol, on s'est vu dans l'obligation d'invertir cet ordre et de placer le trio avant le chœur. En outre, et ceci est plus inconcevable, un petit chœur en *ut* a disparu. Ce chœur devait se trouver dans le finale du quatrième acte, entre l'air de flûte et l'air de Papageno en *sol*. Je relèverai plus tard quelques autres inexactitudes.

// 2 // Mais enfin quel était ce libretto si fort du goût des Allemands, enfanté par le cerveau bizarre de Schikaneder, et où se trouvait en présence l'élément poétique, élevé, merveilleux, sacerdotal, mystique, représenté par les rôles de Zarastro, de Tamino, de Pamina, par la marche et les chœurs des prêtres d'Isis, par les morceaux d'ensemble, les principaux motifs des finales et par l'ouverture, et l'élément grotesque, extravagant, vulgaire, représenté par la Reine de la nuit, l'homme-oiseau et sa femelle, savoir Papageno et Papagena, le farouche Monostatos et le petit instrument à cloches, le *glockenspiel*? Un jeune Egyptien, nommé Tamino, est fiancé à la jeune princesse Pamina, et en même temps il est l'objet des poursuites de la Reine de la nuit, qui le trouve fort à sa convenance, et qui même, dit-on, a abusé de sa bonne foi, grâce aux ténèbres dont elle dispose. Voilà ce pauvre Tamino sous la dépendance de cette Reine, et, qui pis est, lié par un serment. Pour reconquérir sa liberté et sa fiancée, il faut qu'il se fasse initié aux mystères d'Isis. Mais la Reine de la nuit lui suscite mille embûches dans lesquelles il périrait cent fois s'il n'était protégé par trois fées bienfaites qui lui donnent pour compagnon Papageno, l'homme-oiseau. Tamino reçoit comme talisman une flûte magique, et Papageno un jeu de clochettes. Pamina est tombée aux mains de Monostatos, qui la traite en esclave; il s'agit pour Tamino de la délivrer en se faisant initié aux mystères. C'est à quoi il arrive par la protection du grand-prêtre Zarastro, à travers mille épreuves, tandis que,

de son côté, Papageno, au moyen du jeu de clochettes, retrouve sa chère femme Papagena.

Voilà le squelette de ce libretto. Je laisse de côté une infinité d'incidens. Qui croirait que ce scenario ait pu inspirer à Mozart les beautés tour à tour les plus gracieuses, les plus originales, les plus naïves, les plus poétiques, les accens les plus nobles, les plus passionnés, les plus sublimes? Qui croirait que l'élément-Schikaneder ait pu se combiner à ce point avec l'élément-Mozart? Il en est pourtant ainsi. Seulement l'élément-Mozart a tout dominé, tout purifié, tout idéalisé. Et, pour parler d'abord de cette ouverture, la plus belle, sans contredit, de toutes les ouvertures dont le sujet n'est pas emprunté aux thèmes de la partition, quelle étonnante merveille de grandeur, de force, de grâce, d'imagination! C'est une fugue qui, pour être libre, n'en est pas moins un miracle de science et de facture. Et quelle unité! une mesure composée de six croches sur la même note et d'un groupe de quatre doubles croches sert de pivot à tout l'édifice. Tout part de là, tout y aboutit; les dessins les plus élégans et les plus capricieux viennent s'y enrouler. Et quelle verve soutenue! quel intérêt toujours croissant et quelles belles proportions! Pas un remplissage, pas une note à ajouter ou à retrancher. Malgré les récents développemens de l'instrumentation, on ne conçoit rien de plus parfait. C'est coulé dans le bronze, et pour l'éternité.

Je n'ai ni le loisir ni l'intention de passer en revue les vingt-quatre à vingt-cinq morceaux dont se compose la partition de *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]. J'en signalerai quelques uns en parlant de l'exécution. Tous ces morceaux sans doute ne sont pas d'une égale beauté, ou plutôt d'une beauté semblable. Ils sont d'ailleurs fort divers de style et de caractère. On peut dire pourtant qu'ils sont d'une égale beauté en ce sens que chacun est ce qu'il doit être dans la situation à laquelle il appartient, et qu'ils répondent parfaitement à ce que la pensée peut se figurer de plus convenable et d'approprié au sujet. Alors même que l'idée musicale a quelque chose de vulgaire, combien elle est rehaussée par la manière dont elle est mise en œuvre! C'est que Mozart est un ouvrier excellent et son métier est exquis. C'est de lui qu'on peut dire:

Tout ce qu'il a touché se convertit en or.

Voilà pourquoi l'audition d'une œuvre telle que *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] vous procure une des jouissances les plus complètes et les plus pures qu'on puisse éprouver; c'est que tout y est également satisfait: l'âme, le cœur, l'esprit, l'imagination; c'est que toutes les nobles facultés de l'homme y trouvent leur compte. C'est un enchantement continu. C'est du reste ce que l'on ressent toutes les fois que l'on écoute un opéra de Mozart, que ce soit *les Noces* [*Le nozze*], *Così fan tutte* ou *Don Juan* [*Don Giovanni*]. Mais il y a une observation particulière à faire pour *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]: c'est que, si l'on excepte certains passages de *Don Juan* [*Don Giovanni*] où les trombones ne sont employés qu'à accompagner la voix de la statue, on peut dire que *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] est le premier ouvrage où Mozart ait songé à personnifier dans les instrumens de l'orchestre les types dramatiques de l'opéra; et, par cela

même, Mozart a ouvert la voie à l'école lyrique romantique, illustrée par Weber, ses successeurs ou imitateurs. Ainsi, dans l'andante final du premier quintette *hum! hum! hum!* où figurent les trois génies, les instrumens à cordes vous donnent la sensation d'une atmosphère supérieure, et, comme dit Oulibicheff, «le souffle des régions invisibles vous arrive par le tube des clarinettes et des bassons.» Mais, puisque nous en sommes sur ce quintette, sait-on de quelle manière il fut composé? Mozart était à Prague, où il dirigeait les répétitions de *la Clémence de Titus* [*La clemenza di Tito*], et, malgré l'épuisement de ses forces, on le voyait travailler, courir, s'amuser. Un jour qu'il était dans un café, en train de faire sa partie au jeu de billard qu'il aimait passionnément, on l'entendit fredonner: *Hum! hum! hum!* Puis, quand son partner jouait, il tirait furtivement un papier de sa poche, y jetait un coup d'œil, recommençait à jouer en murmurant son *hum! hum!* Cela se prolongea deux ou trois jours ainsi, lorsqu'un beau soir Mozart dit à ses intimes: *Maintenant, venez entendre!* Il les conduisit chez lui, où il joua ce quintette qui commence effectivement par *hum! hum!* à cause du mutisme accidentel de Papageno.

Cette appropriation de l'instrumentation à la situation dramatique se fait remarquer encore dans le trio des Génies qui ouvre le final du premier acte, où les tenues des flûtes, des clarinettes et du trombone alto sur la note *sol* donnent une singulière transparence à l'harmonie; dans un second trio en *la*, où les traits en trilles des violons, des flûtes et des bassons expriment les battemens des ailes des esprits de l'air. Mais quelle teinte mystérieuse les cors de basse ne prêtent-ils pas à la superbe marche qui commence au second acte (je me conforme à la distribution en deux actes de la partition originale), au sublime chœur en *ré*: *Grand Isi*, et surtout à l'air avec chœur de Zarastro, *possenti numini*, où les violons gardant le silence, les cors de basset se marient aux accens voilés des altos!

Toutefois cette marche instrumentale en *fa* ne doit pas être jouée en entr'acte; elle doit ouvrir le deuxième acte (le troisième au Théâtre-Lyrique), le rideau levé, et pendant qu'on la joue, les prêtres doivent venir se ranger sur la scène. En outre, les trois accords en *si* bémol qui précèdent l'air de Zarastro avec chœur se rapportent à la délibération des prêtres relative à l'admission de Pamina [Pamina] parmi les initiés. Il faut s'efforcer autant qu'on peut de conserver à la musique son vrai sens.

C'est encore en vertu du même principe que Mozart a employé un jeu de clochettes dans l'orchestre, le *glockenspiel*, pour caractériser le rôle de Papageno. Le *glockenspiel* n'est point du tout un instrument orchestral, et son usage ne peut être justifié que par la trivialité du rôle et du personnage de l'oiseleur. A ce sujet, j'observerai que la clochette donnée à Papageno comme talisman n'indique pas suffisamment la relation qui existe entre Papageno et le *glockenspiel* dont il est censé jouer. Il faudrait au moins que cette clochette fût remplacée par un jeu de clochettes, tel que celui que Schikaneder avait entre les mains lors de la mise en scène de l'ouvrage. Je regrette de n'avoir ni le temps ni l'espace de transcrire une jolie lettre que Mozart écrivait à sa femme, où il lui racontait comme quoi,

à une des répétitions de l'ouvrage, lui, Mozart, étant dans la coulisse, il avait fait le bon tour à Schikaneder, celui-ci étant en scène, de faire résonner un jeu de clochettes, dans la seule pensée d'interloquer son collaborateur. Tout le monde partit d'un éclat de rire. Mais, ajoute Mozart, sans cette plaisanterie, personne n'aurait soupçonné que ce n'était pas Schikaneder qui jouât de l'instrument. On sera peut-être curieux de savoir que l'artiste chargé à Vienne de jouer du glockenspiel était un célèbre contrebassiste nommé Pischlberger.

Mais voilà que j'oubliais de parler de ce morceau extraordinaire, de ce chant lugubre à l'unisson des deux hommes armés, accompagné de cette fugue qui poursuit sa marche fatale à travers les voix humaines, les gémissements des violons, les soupirs étouffés des instrumens. Quelle étonnante création!

L'exécution de *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] est vraiment magnifique. Parlons d'abord de M^{me} Carvalho, qui a chanté admirablement le duo: *Ton cœur m'attend! le mien t'appelle!* Il est juste d'ajouter qu'elle a été admirablement secondée par Troy. Elle a dit aussi avec un profond sentiment le bel air en *sol* mineur: *C'en est fait, le rêve cesse!* et cela sans ajouter une inflexion, un accent. Une interprétation pareille est digne de Mozart. Je ne connais pas de plus bel éloge. Michot, dont la voix a beaucoup de plénitude et d'ampleur, quoique parfois un peu fatiguée, a fait ressortir le bel air: *Jamais dans son rêve un poète.* Il a produit beaucoup d'effet dans les ensembles, et a donné un grand relief à son récitatif. M^{lle} Nilsson, la Reine de la nuit, a triomphé avec une vigueur et une justesse parfaite des aspérités les plus redoutables de ces deux airs où elle attaque audacieusement le *fa* aigu. Pour le coup, il n'a pas été nécessaire de transposer ces deux morceaux, et M^{lle} Hofer, la belle-sœur de Mozart, pour laquelle il écrivit ces deux airs d'une *bravura* désespérée, a trouvé, à soixante-quinze ans de distance, une émule digne d'elle. Depassio a merveilleusement fait ressortir le beau passage de son air en *fa*: *E non l'alletti ombra d'error*, et il a chanté avec une expression touchante et pleine d'onction l'air sublime en *mi* majeur. M^{me} Ugalde n'a qu'un bout de rôle, malheureusement. Elle a fait, avec Troy, assaut d'esprit et de verve, dans le petit duo bouffe: *Pa, pa, pa, pa.* Encore une petite anecdote. Mozart avait écrit d'abord un grand duo pour la reconnaissance des deux époux oiseleurs, où l'un et l'autre s'abordaient réciproquement en s'appelant par leurs noms: *Papageno, Papagena.* «Mais ce n'est point du tout cela, osa dire Schikaneder au grand maître, il ne peut en être ainsi! L'oiseleur et l'oiseleuse doivent être si étonnés de se retrouver ensemble, qu'ils doivent balbutier et n'arriver que peu à peu à articuler leurs noms.» Mozart goûta cet avis. De là ce charmant duetto bouffe. Quant aux trois fées et aux trois Génies, c'est-à-dire M^{mes} Albrecht, Daram, Estagel, Fonti, Peyret et Wilhème, elles chantent d'une façon ravissante et forment les groupes les plus gracieux. On n'a jamais vu, même en Allemagne, je crois (des Allemands me l'ont affirmé), un ensemble plus charmant et plus poétique. Lutz et Petit contribuent pour leur part à l'effet de l'ensemble.

L'orchestre, sous la conduite de M. Deloffre, est remarquable d'intentions, de finesse et de perfection de détails.

Dieu merci, voilà un grand succès, un succès durable, je l'espère, qui sera dû entièrement à Mozart, à Mozart qui mourait deux mois après l'apparition de ce chef-d'œuvre, et dont on fit l'oraison funèbre en ces termes: *La sua vita era, così dice, una fortuna pubblica; una pubblica calamita, la sua morte.*

C'est un Italien qui a dit cela! Et la postérité répond à cet éloge par ces mots: le divin Mozart!

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	samedi
Calendar Date:	4 MARS 1865
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	THÉÂTRE-LYRIQUE. [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	Première représentation de <i>la Flûte enchantée</i> [<i>Die Zauberflöte</i>], opéra en quatre actes, musique de Mozart, paroles de MM. Nutter et Beaumont.
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None