

En ces temps-là, les pianistes faisaient rage; c'était comme un fléau: ni l'âge ni le sexe n'étaient respectés; la population était décimée; sur dix individus, il y avait au moins un pianiste: pianiste de sept, de dix, de quatorze, de vingt ans, ainsi de suite jusqu'au *bel âge*. Mais le *bel âge* était partout, car partout il y avait des prodiges.

Et quel temps fut jamais plus fertile en miracles!

Et chacun de ces pianistes était destiné à faire école! et chacun était annoncé comme devant effacer tous les autres! Environ quarante immortels furent désignés par l'opinion publique. Mais quarante, chiffre académique! c'était beaucoup pour un certain monde qui voulait voir clair à travers cette cohue. On élimina, on élimina, si bien qu'on se réduisit à trois. Ce n'est pas que ces trois fussent également du goût de tout le monde dans le certain monde dont je parle; mais, de coterie à coterie, on s'entendit courtoisement, on transigea à l'amiable, et le triumvirat passa, en attendant la dictature que chacun rêvait pour lui seul.

En remontant à une quinzaine d'années, vous retrouverez facilement les noms des trois immortels.

Depuis lors, les chemins de fer, en prenant un grand développement parmi nous, ont fait diversion à la situation. Outre que les locomotives nous ont fait connaître un type de musique imitative qui nous a blasés sur bien des choses, elles ont emporté et disséminé au loin nos immortels et autres, à tour de rôle. Enfin nous sommes devenus plus positifs. Les dieux sont partis, partis pour leur Olympe où ils règnent solitairement et silencieusement. Leurs noms sont restés, mais à la condition de ne plus descendre sur la terre pour lancer la foudre. Ce sont des dieux mythologiques...

L'autre soir, au concert donné par M. H. Herz, j'ai reconnu dans les rangs pressés d'un public élégant et choisi bien des personnes qui ne juraient jadis que par MM. un tel et un tel. C'était assez curieux à observer. Et quand M. H. Herz s'est présenté devant elles, on s'est abordé de part et d'autre en vieilles connaissances enchantées de se revoir, comme si de rien n'était.

Qu faisait pourtant M. Herz à ces temps héroïques et fabuleux dont j'ai rappelé l'histoire? Il voyageait ou se tenait coi, et pour cause, faisant tranquillement les affaires de son art et les siennes propres.

Tenez, voulez-vous que, tout en passant, je vous dise quelques mots d'un autre artiste, candidat aussi au triumvirat, s'il l'eût voulu, mais qui s'était *éliminé* lui-même, trop modeste et peut-être trop orgueilleux pour se laisser prendre aux amorces de la popularité, trop avant dans le sanctuaire pour pouvoir prêter l'oreille aux murmures tant soit peu profanes des fidèles qui envahissent le temple? Vous rappelez-vous les deux séances de musique classique de piano et d'orgue données l'année dernière par M. Ch.-Valentin Alkan chez Erard? En ces deux séances, toute la série des grands maîtres, clavecinistes et organistes, depuis Couperin et J.-S. Bach

jusqu'à Mendelssohn et Chopin, se déroula devant nos yeux, par ordre chronologique. Ce fut comme un cours historique des plus belles productions écrites pour ces deux instrumens et exécutées avec une telle perfection, une telle sincérité de style, qu'on eût dit que les maîtres, obéissant à l'appel de leurs noms, étaient venus les faire entendre en personne. Mais comment faire? La musique d'orgue n'est pas exécutable sur le piano; comment rendre sur le piano ces compositions extrêmement compliquées des maîtres allemands, où le clavier de pédales joue un rôle si important? Bagatelle que tout cela! M. Erard, aussi véritable artiste qu'il est habile facteur, s'était chargé de lever cette difficulté en faisant adapter à l'un de ses plus magnifiques instrumens un mécanisme de pédales au moyen duquel l'exécutant pût se métamorphoser, *ad libitum*, de pianiste en organiste. Et cela, pour M. Alkan seul, car quel autre que lui eût pu manier le gigantesque instrument, où les pieds et les mains devaient rivaliser de précision, de force, d'agilité, d'énergie? Ce sont là des tours de M. Erard! On sait l'étonnement et l'admiration de la salle à l'audition de ces sonneries majestueuses, de ces effets d'une puissance incomparable, de ses harmonies fières et robustes taillées dans le granit ou coulées dans le bronze! Et le succès de la fameuse toccate de Bach! et les bravos qui accueillirent les belles compositions écrites par M. Alkan pour le piano-orgue, dans lesquelles il avait tiré un parti si neuf des pédales ordinaires (étouffoirs) appliquées au clavier *à la main*, en combinant leur effet avec celui des basses de clavier *au pied*!

Mais il est temps de venir au concert de M. Herz. Seulement je lui demande la permission de ne m'occuper que de lui. Parlons d'abord de son concerto. Ce concerto, le cinquième de M. Herz, n'est pas de ces concertos comme on en voit tant, où l'orchestre, sous prétexte de mettre l'instrument principal en relief, commence par l'écraser sous une formidable introduction à grands beuglemens de trombones, de trompettes et d'ophicléides, à grandes batteries de timbales, de cymbales et de grosse caisse, *cymbalis bene sonantibus*, auxquels se mêlent les grincemens ou le trémolo des instrumens à cordes; le tout entremêlé de *solis* et de *tutti*, sans rapport les uns avec les autres, sans liaison avec ce qui précède et ce qui suit, sans charme, sans mélodie, sans expression, mais saupoudré de force traits, force trilles qui mugissent dans le grave, qui grincent dans l'aigu, de force tours de force, sauts périlleux et avalanches de notes, et qui se prolonge jusqu'à ce qu'il soit bien constaté qu'il y en a assez. Voilà le concerto de grande tenue, de grand cérémonial, le concerto selon l'usage antique et solennel. Et ce qu'il y a de plus admirable, c'est qu'il est impossible de dire la raison pourquoi cela commence, pourquoi cela se poursuit, pourquoi cela finit.

Je ne ferai pas à M. Herz l'injure de dire que son nouveau concerto n'a rien de commun avec cette bouffonnerie. L'œuvre de M. Herz est une œuvre musicale, une vraie œuvre symphonique; c'est de l'excellente et sérieuse musique, ce qui ne l'empêche nullement d'être gracieuse et charmante. Ce concerto ne vise pas aux grands développemens; on y chercherait en vain ces épisodes inattendus qui, en vous dépaysant momentanément pour vous ramener avec plus de surprise au point de départ, vous ravissent et vous enlèvent dans les concertos, comme dans les

sonates, quatuors et symphonies de Beethoven. Beethoven, ne l'oublions pas, est symphoniste avant tout; il est symphoniste dans ses moindres œuvres, et jusque dans son opéra de *Fidelio*, pour lequel il a écrit quatre ouvertures, comme dans son ballet de *Prométhée* [*Prometheus*] et son drame lyrique des *Ruines d'Athènes* [*Die Ruinen von Athen*]. Lors donc qu'il lui plaît d'écrire une partie concertante pour violon ou pour piano solo dans une œuvre pour orchestre, et qu'il intitule cette œuvre *concerto*, c'est encore un caprice de symphoniste. L'ouvrage de M. Herz est un concerto proprement dit, ce qui n détruit pas ce que je viens de dire, que c'est aussi une œuvre symphonique, attendu que le piano, instrument principal, dialogue avec l'orchestre, et tour à tour mêle ou oppose ses sonorités, ses dessins aux dessins et aux sonorités de l'orchestre. Celui-ci est d'ailleurs traité de main de maître. M. Herz en emploie toutes les ressources sans en exagérer aucune; mais il n'abdique jamais ses droits de pianiste; il veut que l'instrument sur lequel il excelle, qu'il manie avec une supériorité si magistrale, avec une aisance si énergique et si brillante, occupe toujours le premier plan du tableau. Et voilà pourquoi j'ai dit qu'il néglige les grands développemens qui sont plutôt du domaine exclusif de la symphonie. Il s'empare franchement et vivement de son sujet et va droit à son but, sans s'amuser à épuiser son motif et à le disséquer jusque dans ses dernières fibres. Il en tire le parti essentiel et laisse deviner le reste. Ainsi il marche sans s'écarter de sa route, qu'il parsème d'assez jolis détails, pour la rendre constamment agréable et variée.

Aussi le style de M. Herz est-il toujours clair autant que ferme, et c'est par ces qualités surtout que brille l'*allegro maestoso* en *fa* mineur. Dans l'*andante cantabile* en *mi* majeur, le cor, aux sons mystérieux et veloutés, annonce d'abord la mélodie et la cède ensuite au piano qui, après l'avoir parée de quelques modestes ornemens, la cède au violoncelle; la mélodie n'a pas plutôt emprunté les accens expressifs et pénétrants de son dernier interprète, que le piano se plaît à l'envelopper d'une riche broderie, comme si les touches de l'instrument s'étaient émaillées, dans toute l'étendue du clavier, de perles et de paillettes étincelantes.

Ce délicieux morceau a été salué par une triple salve d'applaudissemens et par des *bis* répétés. M. Herz voulait néanmoins passer outre, mais il a fallu qu'il se rendit sur l'observation que lui a faite le chef d'orchestre, que

Tels étaient du public les ordres souverains,

et l'*andante* a été redit au milieu d'un crescendo de bravos.

Le *finale agitato* n'est pas inférieur au précédent morceau; c'est un *allegro* d'une seule veine, bien venu, plein d'esprit et de verve. Je crois faire un égal plaisir à ceux qui connaissent et à ceux qui n'ont pas entendu ce beau concerto en leur annonçant que M. Herz nous le redonnera le 28 de ce mois. Le célèbre violoncelliste Servais prêtera son concours à cette séance.

La *simple mélodie* pour *piano seul*, que le virtuose a exécutée pour la première fois dans la seconde partie du concert, part assurément d'une main habile et sûre, mais elle ne m'a pas semblé, dans l'idée, avoir la distinction, et, dans la forme, la coupe sobre, arrêtée et contenue des trois parties du concerto. L'intérêt était ici concentré sur le piano et l'orchestre ne donnait plus la réplique. Mais quelle perfection d'exécution! quelle style et quel jeu de maître! quelle égalité de doigts! j'ai presque dit quelle pureté et quelle élégance de diction!

Malgré la réserve que je me suis imposée vis-à-vis des artistes qui ont prêté leur concours à l'habile virtuose, je veux pourtant remercier M. Thomas du plaisir qu'il m'a fait dans la fantaisie sur la harpe, *la Danse des fées*. Si je prends le plus vif plaisir à écouter certaines choses que l'on veut bien me faire entendre, il en est d'autres que j'entends en me faisant autant que possible un devoir de ne pas les écouter. Telles sont, par exemple, ces cavatines italiennes qui se glissent dans tous les concerts, et qui vont même se fourrer dans des messes de *Requiem*. Cela s'est vu il n'y a pas huit jours que j'ai manqué une seconde apparition de M. Levassor qui ce jour-là *remplaçait*, disait-il, M^{lle} Frezzolini absente par indisposition, et qui avait déjà mis en belle humeur toute la salle avec le *Bonhomme* de M. Nadaud, et la bonne charge de *Lucie à la mère Moreau*. C'est là ce qui fait que je ne puis rien vous dire de la *fantaisie sur le Pré aux Clercs* qui a signalé la troisième apparition de M. Herz, et qui a dû faire, et qui a fait, j'en suis sûr, un plaisir extrême, car je connais ce morceau, comme je connais *la Polonaise en mi*, les variations sur *la Violette*, sur *le Crociato* [*Il Crociato*], sur *Guillaume Tell*, sur *Otello*, sur *Euryanthe*, sur un *Ländler* [*Ländler*] *viennois*; compositions remarquables ou sémillantes bluettes, et qui resteront des modèles de style juvénile, facile et léger aussi longtemps que l'art du piano n'aura pas subi de nouvelles transformations, ce que je désire bien vivement pour ma part.

Musique facile, ai-je dit, c'est-à-dire libre dans ses allures, aisée dans sa marche, ce qui ne veut pas dire du tout, comme certains juges superficiels pourraient le penser, une musique facilement, trop facilement écrite, au courant de la plume, sans soin et négligemment, en vue seulement d'un public peu difficile. Boileau se vantait d'avoir appris à Racine «à faire difficilement des vers faciles.» M. H. Herz s'est choisi de bonne heure des maîtres aussi sévères que Boileau. D'abord il a eu le célèbre organiste Hunten, qui ne plaisantait pas et qui lui enseigna l'art de travailler ses idées, de les coordonner, de les bien enchaîner, de les polir. Puis il s'est donné pour maîtres les œuvres de Moschelès, de Hummel, de Weber, de Beethoven. Peu de personnes concilient l'ardeur du travail, le *labor improbus*, avec les qualités d'une organisation heureuse, d'une brillante imagination. Il n'en est pas moins vrai que M. H. Herz a été un travailleur, et que, tout jeune, il s'imposa la rude tâche (vif plaisir pour son ardente activité) de mettre en partition les concertos de Beethoven et de Hummel. Mais avant qu'il eût songé à ce moyen assuré, quoique d'une exécution longue et pénible, de se rendre compte des procédés employés par les maîtres, que faisait-il? Il étalait par ordre, sur le parquet de sa chambre, les parties séparées de ces mêmes concertos; puis, se roulant à terre de l'une à l'autre, il faisait correspondre entre elles les parties de

clarinettes, de cors, de violons, etc. Cette persévérance et cette ténacité rappellent, sans comparaison, Sébastien Bach, encore enfant, réduit à copier la nuit, au clair de lune (il n'avait pas de chandelle), un recueil précieux de musique dont son frère Jean-Christophe était extrêmement jaloux, et que Sébastien avait su se procurer par ruse. C'est de cette manière que se forment les maîtres, et qu'en fin de compte leurs œuvres subsistent aussi longtemps que l'ordre d'idées dans le- // 2 // -quel [lequel] elles ont été conçues n'est pas épuisé. Et cela, par bonheur, n'arrive pas souvent, car ce n'est rien moins qu'une révolution.

Ah! Vous croyez donc, Messieurs, que la bonne musique vieillit aussi vite! Il y a de la musique ancienne qui restera toujours jeune; il y a de la musique moderne, très moderne, que l'on a beau farder et enluminer, ce qui ne l'empêchera pas de rester vieille, car elle l'a toujours été. On dit: la tradition! Certes, la tradition est chose très respectable; mais ne croyez pas que l'art vrai périclite faute de traditions. Tâchez de comprendre et de sentir cette ancienne musique; pénétrez-en le sens et l'esprit, et vous verrez si elle a vieilli. Il y a dix manières différentes de rendre un sentiment, un accent, un cri de l'âme, car la diversité des natures est infinie. Mais je suis malhabile dans l'art des transitions. Je voulais en trouver une pour vous reparler à mon tour de *la Vestale*. Bref, m'y voilà tant bien que mal. Non que j'aie rien à ajouter à cette analyse vivante, brûlante et palpitante que vous savez; mais je veux constater en quoi, depuis la troisième représentation, on a fait droit aux observations contenues dans cette analyse et en quoi on n'en a tenu nul compte. Sur bien des points on pourrait dire à l'auteur de la critique en question: *Tu es carmen musicum, quod suavi dulcique sono canitur; et audiunt verba tua et non faciunt ea*. Vous prêchez dans le désert. Mais il faut être juste: à partir de cette troisième représentation l'exécution générale s'est sensiblement améliorée. Les artistes principaux se possèdent mieux; ils ont la conscience de leurs rôles, ils abordent avec plus de sûreté les diverses situations. Les paroles sont mieux articulées, et, sous ce rapport, l'air terrible de M^{lle} Cruvelli au second acte: *Impitoyables dieux*, et le trio entre Julia, Licinius et Cinna, qui vient après, ont beaucoup gagné. Les acteurs ont le sentiment de certains accents, de certaines nuances, et l'orchestre, de son côté, met tous ses soins à répondre à ces accents et à ces nuances par des effets analogues. Il n'y a plus de ces dislocations si choquantes entre les instrumens et les voix; le dialogue vocal et instrumental est plus pressé, plus serré; enfin il n'y a pas jusqu'aux chœurs qui n'aient manifesté des vellétés d'animation, bien que, dans la marche funèbre, les femmes articulent bien froidement encore la mélodie des paroles suivantes, une de ces mélodies qui «tirent du sang», comme dit Berlioz:

Dieux cléments, pardonnez les larmes
Que nous arrachent ses malheurs!

Quant à moi, je suis très persuadé de la sincérité des efforts tentés par l'administration et les acteurs dans le but de maintenir en honneur la belle œuvre de Spontini. L'expérience qu'on vient de faire a dû prouver à tous qu'il n'y a pas une seule partie, pas une phrase, pas une note qui soit indifférente dans un ouvrage d'une si haute portée. On se méfiait peut-

être avant de tenter l'aventure, et ce sentiment, après tout, est concevable quand il s'agit d'un opéra dont les représentations avaient été suspendues depuis près de vingt-cinq ans, et dont la reprise succédait à des ouvrages de style et de mérites très divers. Aussi ne douté-je nullement qu'aujourd'hui, si c'était à recommencer, éclairé que l'on est par les lumières qui jaillissent de la critique, de la discussion et du fait de l'exécution, on se garderait bien de doubler et de tripler la longueur du ballet du premier acte, au détriment de deux airs de deux chœurs qui valent bien, ce me semble, comme musique, ces airs de danse qui, pour être nouveaux, ne sont certainement pas plus neufs que les anciens.

Maintenant qu'a-t-on à faire? On n'a qu'à persévérer dans cette voie d'amendemens et d'améliorations dans laquelle on est si heureusement entré. Si le mieux est l'ennemi du bien, le bien n'est pas ennemi du mieux. M^{lle} Cruvelli a su se montrer docile à quelques observations de la critique; et si je pouvais me flatter d'obtenir d'elle un moment d'attention, je lui adresserais une demande bien modeste. On lui a déjà dit qu'en consentant à la suppression d'une partie de l'air du troisième acte: *Toi que je laisse sur la terre*, elle s'était privée d'un des plus beaux succès de sa voix grave. Quel honneur pour elle de nous avoir rendu dans son intégrité cet air, auquel on avait été obligé, à Paris, de renoncer dès les premières représentations, et de placer ainsi son nom à côté de celui de M^{me} Jenny Lind, qui la première a restitué cet air à la partition! Mais il valait cent fois mieux le passer entièrement sous silence que de le mutiler. Il y aurait eu du moins du respect à n'y pas toucher. Eh bien! cet air, qui, une fois qu'on le sait par cœur, retentit malgré vous dans votre poitrine comme le cri prolongé d'une âme brisée d'amour et de douleur, savez-vous ce qui en a été supprimé? M^{lle} Cruvelli le sait-elle elle-même? Treize mesures pour la musique et cinq vers pour les paroles, les cinq premiers de ceux qui suivent:

Hélas! dans ces momens d'horreur,
Autour de mon tombeau quand mon âme est errante,
De mon fatal amour la flamme dévorante
Brûle encor au fond de mon cœur!
Je t'adresse en mourant ma dernière pensée,
Et mon dernier soupir s'exhale encore vers toi.

Cela valait bien la peine, en vérité! et quel passage! un passage où un dessin de basses de la plus grande beauté, par une longue ondulation admirablement graduée, amène une modulation qui grossit, s'enfle, éclate et se brise comme un sanglot sur le vers: *Brûle encor au fond de mon cœur!* Treize mesures! Et notez que dans ce passage la modulation se promène majestueusement du ton de *la* bémol au ton de *fa* mineur, puis de *ré* bémol, de *sol* bémol, du *mi* bémol pour retomber en *la*; tandis que dans l'air ainsi réduit au thème et à sa conclusion, la tonalité reste invariablement fixée au ton de *la* bémol, ce qui est d'une monotonie désespérante. Plus de reflets, plus de rayonnemens d'une modulation à une autre! Ah! rendez-nous ces treize mesures, plus encore dans votre intérêt, croyez-le bien, que dans l'intérêt de la partition; rendez-nous ces treize mesures, qui ne demandent QU'UNE MINUTE, pas davantage,

dussiez-vous, pour rattraper cette minute, vous résigner au sacrifice de ce point d'orgue et de cette cadence que vous placez si malencontreusement l'un à la fin de l'air: *Toi que j'implore*, l'autre à la fin de la prière: *Oh! les infortunés*. Oui, votre voix est admirable de plénitude, d'étendue et de justesse. Tous les sons en sont matériellement irréprochables. Mais admettez aussi qu'il y a des notes fausses, celles qui jurent avec le sens, la vérité, l'expression.

Il est étrange que lorsque dans un sentiment profond d'admiration pour une belle œuvre, pour une œuvre désormais consacrée, on se décide à la remettre à la scène, dans le double intérêt de l'art et du théâtre, on fasse précisément le contraire de ce qu'il faut pour assurer le succès de l'entreprise. Que voulez-vous que dise le public, le public des indifférens et des insoucians, qui accepte tout sur parole, qui subordonne la question d'art à la question de succès, et la question de succès à la question d'argent; que voulez-vous qu'il dise lorsque préalablement vous avez fait subir à cette œuvre vos retouches, vos suppressions, vos coupures? Vous vous méfiez de cette œuvre, mais c'est de ceux qui l'exécutent, des acteurs, des choristes, des instrumentistes que vous devez vous méfier! Vous doutez du génie qui l'a créée; mais c'est de ses interprètes qu'il faut douter! Et tous vos efforts doivent tendre à ce que ces interprètes et ces exécutans se mettent à la hauteur de ce génie, s'élèvent à la hauteur de cette œuvre! Comment ne voit-on pas que, lorsqu'il s'agit d'une musique où nous défions de trouver une note qui ne soit pas sentie, un trait qui n'ait sa signification, une formule qui ne soit dans les données éternelles de l'art vrai; où nous défions de trouver, dans les voix comme dans l'orchestre, quelque chose de factice et de plaqué; où cet orchestre, «aux superbes emportemens», n'usurpe jamais le rôle des voix, et n'est jamais, jusque dans ses mouvemens les plus impétueux, que l'écho et la vibration extérieure du drame humain qui gronde sur la scène; comment ne voit-on pas que le succès dépend uniquement de la religieuse fidélité avec laquelle on rendra ces accens, ces nuances, avec laquelle on suivra toutes les intentions du compositeur?

Aussi qu'arrive-t-il? Il arrive que ces indifférens, dont je viens de parler, vous disent tranquillement: «C'est bien beau, sans doute; mais vous voyez qu'on a été obligé de refaire les airs de ballet parce qu'ils étaient surannés; de couper des airs, des chœurs, parce qu'ils ne sont plus de mode.» Et non! mille fois non! la mode n'a rien à faire ici, elle ne s'attaque pas à des œuvres de cette taille. Et nous, au nom de l'art qui ne passe pas, au nom des grands artistes qui ont témoigné de leur admiration pour ce chef-d'œuvre, et par leurs paroles, et par leurs écrits, et en puisant des inspirations dans cette mine féconde; au nom des grands compositeurs et des grands critiques, nous vous disons que cette musique est de notre temps comme de tous les temps, qu'elle est contemporaine de tous les âges où l'on a fait de belles choses, et que, lorsque le temps l'emportera, il aura emporté du même coup les productions que nous entourons de nos hommages et de nos respects. Je dis plus: je dis que dans cette musique de *la Vestale* il n'y a pas du plus beau et du moins beau, que le second acte n'est pas plus beau que le premier et le troisième; je dis que les trois actes sont également beaux, qu'ils sont exactement, chacun dans son ensemble,

ce que l'on conçoit qu'ils doivent être, les conditions et la situation du drame dans chaque acte étant données.

L'espace va me manquer, et cependant j'aurais à signaler encore quelques œuvres et quelques artistes qui ont bien mérité de la critique; et d'abord M. Stamaty, un de nos premiers professeurs comme il est un de nos premiers virtuoses, qui, dans un concert donné à la salle Herz, a joué un certain nombre de ses compositions avec cette précision, ce fini, cette correction élégante et sévère qui caractérisent l'école de Kalkbrenner; compositions remarquables par le style et par une inspiration toujours élevée. Nous citerons de prédilection *Beaux jours passés* et *la Chasse au cerf*. Je voudrais recommander aux amateurs d'ancienne poésie et de cantilènes naïves trois *anciennes chansons* que M. Eugène Sauzai [Sauzay] a composées sur des paroles de Malherbe, de Molière et de Desportes. Les paroles de Molière sont tirées du *Sicilien*: «D'un cœur ardent, en tous lieux», etc. On conçoit avec quelle finesse et délicatesse de touche il a fallu aborder ces divers sujets, et combien il a fallu d'art pour se restreindre à cette simplicité de moyens, à ces tours discrets et vifs néanmoins. S'il me fallait donner la préférence à l'une de ces trois gracieuses chansons, je dirais que la troisième, la villanelle de Desportes, est celle qui rappelle le plus à mon esprit ces charmantes formules de musique gothique pleines de couleur, d'accent et de sensibilité.

Je me hâte d'arriver au concert de M^{lle} Casimir Ney. Ce nom est bien connu, apprécié et aimé dans le monde musical. C'est celui d'un musicien savant et profond, d'un excellent professeur, d'un très habile virtuose, d'un compositeur très distingué. Ce nom oblige, et M^{lle} Casimir Ney se montre déjà digne de le porter. Le concert qu'elle a donné le 7 avril dans la salle Pleyel a commencé par des fragmens de 1^{er} quintette de son père, admirablement exécuté par MM. Alard, Blanc, Lebouc, Gouffé et l'auteur; ils ont produit le plus grand effet. M^{lle} Casimir Ney s'est fait entendre ensuite dans plusieurs morceaux de chant, notamment dans le duo de *Colette*, de M. Cadaux, qu'elle a chanté avec M. Lefort, dans l'air de *Norma*, *Casta diva*, et dans les variations très difficiles et très brillantes sur l'air: *Ah! vous dirai-je, maman!* du *Toréador*.

La voix de M^{lle} Casimir Ney est un soprano très étendu, qui part du *si* ou du *la* grave et monte jusqu'au *ré* aigu. Elle a fait plusieurs fois entendre cette dernière note. Sa voix est d'un timbre très agréable et très plein, surtout dans le médium et le grave. La jeune cantatrice est à trop bonne école pour que je me permette de lui donner des conseils; néanmoins je me hasarderai à lui dire qu'elle fera bien de s'attacher à égaliser ses notes hautes, à les adoucir et à les débarrasser de quelques aspérités. Il est évident qu'elle a trop travaillé pour qu'elle recule devant quelques efforts nécessaires encore pour perfectionner son clavier vocal. Elle a du reste beaucoup d'acquit; elle se maîtrise parfaitement dans sa manière de phraser, de respirer, de poser les sons, et il ne faut pas être un grand prophète pour lui prédire les plus beaux succès.

Je veux exprimer à M. Lebouc, violoncelliste, à la brillante pianiste, M^{lle} Tardieu de Melleville, et à M. Casimir Ney lui-même le plaisir qu'ils

m'ont fait dans cette séance. Quant à M. Alard, qui s'est fait entendre dans la sérénade de Beethoven et dans un solo de violon, je cherche vainement des termes capables de rendre mon enthousiasme pour son admirable talent.

– Mais voilà qu'au moment où l'on attendait le moins un jeune pianiste russe, M. Jules Schulhoff, est venu se faire entendre dans les salons de M. Erard, en présence de tout ce que Paris renferme de monde élégant, de juges éclairés, de grands compositeurs, de grands artistes, de critiques habiles. Je voudrais en quelques mots donner une idée de ce talent extrêmement remarquable d'exécution et de composition; mais plus que jamais le temps et l'espace me manquent pour dire la grâce et l'éclat de ce jeu et sa force contenue et réfléchie. Ajournons donc à d'autres séances dont celle-ci n'est que le prélude. M. Schulhoff nous les doit, il se doit lui-même à nous, en vertu de ce droit légitime qu'a le public intelligent et délicat sur toutes les belles productions des artistes faits pour le charmer; qu'il nous donne donc de nouvelles compositions, qu'il nous redonne surtout et *le Chant du Pêcheur*, et *la Tarantella*, et *le Chant du Berger*, délicieuses productions qui, pour être du goût de tous, n'en reposent pas moins sur un fonds musical réel, comme elles découlent d'une riche nature d'artiste.

JOURNAL DES DÉBATS, 13 avril 1854, pp. 1-2.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	jeudi
Calendar Date:	13 AVRIL 1854
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	REVUE MUSICALE [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	M. Henri Herz. – Encore <i>la Vestale</i> . – M. Ch.-V. Alkan. – M. Stamaty. – M ^{lle} Casimir Ney. – M. Schulhoff.
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None