

Il se rencontre dans la famille des mortels privilégiés à qui le ciel a départi un rayon de la flamme créatrice, çà et là, trois génies qu'un irrésistible instinct porte incessamment vers l'élévation et l'idéal, et dont la nature choisie et noble entre toutes ne se dément jamais. Le musicien de cette trinité merveilleuse est Mozart. S'il s'agissait ici de poésie ou de peinture, on sait bien qui je nommerais. Mozart me semble une gloire placée au-dessus de toutes les autres, dans un éther plus pur, dans une plus sereine clarté, quelque chose qui n'appartient ni au temps, ni à la critique, comme tout ce qui vient des hommes, mais au culte, à l'administration éternelle, comme l'idée qui se révèle d'en haut. Si Beethoven, Weber, Cimarosa, Paisiello et Rossini sont des rois dans la hiérarchie, Mozart, lui, est un ange. En effet, jamais il ne manque un seul instant à sa vocation divine ; toute mélodie qui sort de ses lèvres est de flamme ; s'il touche à la réalité, la réalité se transforme et s'incarne aussitôt dans la plus radieuse poésie. On peut dire de lui qu'il se meut dans le sublime comme en son élément naturel ; quelle que soit l'œuvre où il s'applique, *Idoménée* [*Idomeneo, re di Creta*], *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], *Don Juan* [*Don Giovanni*], *les Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*], jamais son génie ne descend des hauteurs qu'il habite. Si l'idéal est dans le sujet, il n'y fait pas défaut, comme on pense bien, sinon il élève le sujet jusqu'à l'idéal. Ainsi, à Chérubin [Cherubino], à Suzanne [Susanna], à Figaro, à toutes ces créations de la prose et de l'esprit, il donne la vie poétique dans une étincelle de cette flamme qui baigne sa main et va le consumant.

Nulle part cet invincible instinct qui entraîne Mozart vers le sublime ne se laisse plus vivement sentir que dans la partition des *Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*]. On ne peut en effet imaginer quelles ressources profondes il fallait avoir en soi pour dompter un sujet semblable et creuser ce terrain jusqu'à la musique. Vous figurez-vous un musicien vulgaire aux prises avec ce dialogue si mordant, si froidement amer, si hérissé de toutes parts, aux prises avec les petites passions de cette intrigue de château qui se noue et se dénoue à force d'esprit, d'artifices et de subtilités. Il n'y avait que deux manières de s'en tirer : écrire une musique tout en dehors du poème, ne se préoccuper ni du sujet, ni de l'action, tailler çà et là des cavatines et des duos, et faire comme font les Italiens, qui pensent au chanteur plus qu'au personnage, à Lablache plus qu'à Figaro, à la Grisi plus qu'à Suzanne ; ou bien aborder franchement le sujet, le retourner en tous sens, l'élever, le transformer, le créer de nouveau, // 845 // chercher sous ces dehors frivoles la passion vraie, éternelle, humaine, abolir l'analyse exagérer le sentiment, se prendre à l'amour, à la jalousie, aux larmes, remplacer la satire et le pamphlet par la poésie et la musique ; faire, en un mot, ce qu'a fait Mozart. C'est au point que sans la musique, l'œuvre de Beaumarchais reste incomplète et dans l'ombre ; on sent qu'il y manque ce qu'un écrivain français du XVIII^e siècle ne pouvait y mettre, ce que nul, sans Mozart, n'aurait jamais soupçonné dans un pareil sujet : la poésie. En effet, lorsqu'une fois on a eu vent de toute cette adorable mélodie, il est impossible d'écouter Beaumarchais sans regretter Mozart, sans qu'il vous revienne à tout instant le souvenir de ces innombrables motifs, si frais, si doux, si merveilleux, qui s'exhalent de la voix ou du cœur, comme de suaves bouffées d'oranger ou d'aloès. Tantôt c'est la scène de la clé, au second acte, qui vous rappelle les émotions si puissantes de la musique ; tantôt un mot spirituel qui réveille l'idée du ravissant duo entre la comtesse et Suzanne [Susanna], et, je le demande, quel mot d'esprit vaut un pareil chef-d'œuvre ? Quant à moi, cette idée de la musique, dont je ne puis me garder en écoutant la comédie, ce souvenir de Mozart qui me poursuit jusque dans la salle du Théâtre-Français, suffirait pour me convaincre qu'au fond l'œuvre de Beaumarchais est incomplète. Jamais, lorsque je vois *le Maure de Venise* [*Othello, or the Moor of Venice*], il ne m'arrive de penser à la musique de Rossini. Sans doute, parce que le chef-d'œuvre de Shakespeare est harmonieux en tout point, parce que rien n'y manque, ni la poésie, ni l'action, ni les caractères, et que la musique, en

s'emparant de l'idée du poète, l'a tout simplement transformée à son profit, mais sans y rien ajouter. Or, il n'en est pas ainsi du *Mariage de Figaro*, l'idée de Beaumarchais a grandi, par la seule puissance de Mozart, jusqu'à la poésie, jusqu'au sublime, et, certes, il n'y a pas de quoi s'étonner si l'esprit vous paraît mesquin, lorsqu'il revient à sa forme première, après une transfiguration si glorieuse. Là, en effet, la musique inonde la prose de toutes les clartés de la poésie, tellement qu'on en subit l'action, même sans pouvoir s'en rendre compte. Étrange destinée de la pièce de Beaumarchais, qui semble ne trouver son succès qu'en dehors d'elle-même. Le scandale la fait réussir, la musique l'immortalise. Dans cette œuvre de l'esprit et de la satire, Mozart a découvert la forme calme et la pure beauté. Je n'hésite pas à le dire, dussé-je être accusé de paradoxe, tous ces caractères charmans, que l'on aime et que l'on cite à tout propos, n'existeraient point pour nous sans Mozart. Ainsi Beaumarchais a bien entrevu le petit page épris de sa cousine ; comme, du reste, ils le sont naturellement tous ; mais cet amoureux de quinze ans, timide comme une jeune fille, et lascif comme un oiseau, cet enfant gracieux, rêveur, mélancolique fou, qui tressaille et palpète, prend toutes les fleurs, tous les baisers, tous les rubans qui se rencontrent ; cet espiègle adorable, qui parle au bois, au brin d'herbe, au ruisseau, et qui se meurt d'amour, Chérubin [Cherubino] en un mot, qui donc l'a créé, si ce n'est Mozart ? Écoutez cet air, *non so piu cosa son*. Quelle ivresse ! quel feu ! quels transports ! Il y a des larmes, des sanglots, des désirs, des battemens de cœur dans cette musique, et dans la romance, que de grace rêveuse, que d'ineffable mélancolie, que d'élégiaque langueur ! // 846 // Otez cet air et cette romance, vous aurez sans doute encore un page coquet, ingénieux, frivole ; mais le petit héros que vous savez, le *Cherubino d'amore*, l'espiègle à la fois cousin d'Ariel et de Roméo [Romeo], et dont Shakspeare [Shakespeare] envierait la création à Mozart, où le trouverez-vous désormais ? Et Suzanne [Susanna], la carriériste enjouée, aimable, insinuante comme une chatte, Suzanne [Susanna] un peu sœur de Zerline [Zerlina], et la comtesse sentimentale comme une grande dame autrichienne, et le comte, que chacun dupe dans la comédie, si fier, si vaillant et si noble en ses élans de colère et ses transports de jalousie ; tout cela vient de Mozart, dont le génie a su donner à la pièce de Beaumarchais les passions et la vie de l'épopée.

On a souvent reproché à cette musique de manquer d'entrain et de verve comique. Singulière opinion ! comme si Mozart avait prétendu faire un opéra bouffe. Du reste, pour se convaincre du peu de fondement d'une pareille critique, il suffit d'examiner un instant le sujet dont il s'est inspiré. Est-ce donc une chose si plaisante que la pièce de Beaumarchais ? Est-ce un personnage bien curieux, bien extravagant, bien risible, que ce comte dévoré de jalousie et d'ennuis, partagé entre sa femme qu'il soupçonne, et la fiancée d'un Figaro qu'il convoite ? et cet amoureux de seize ans, qui saute de joie parce que le ciel est bleu, l'eau transparente et l'air du soir frais à respirer ; et cette comtesse, dédaignée, qui se venge de l'abandon où son époux la laisse, en regardant du coin de l'œil le petit page, trouvez-vous que ce sont là des caractères de la famille de Geronimo, de Fidalma ou de Campanone ? Vraiment il y a des gens qui pensent que là où la tragédie n'est point il faut nécessairement rire aux éclats, des gens qui ne veulent que des fioles de poison, des grincemens de dents, ou des perruques extravagantes et des habits de perroquet, comme Lablache s'en compose dans certains rôles ; mais il n'existe pas au monde que des contraires : le cœur humain a ses nuances comme les couleurs, ses vaporeuses demi-teintes, ses fantaisies, ses reflets qui ne sont ni trop vifs, ni trop sombres, et qui plaisent tant aux paupières délicates. Entre le Maure de Venise et George Dandin, il y a le comte Almaviva.

Mozart n'est point un génie comique ; nature élégiaque et tendre, sa gaieté ne va jamais au-delà d'un sourire ineffable qui n'exclut pas les larmes ; des sources vives de l'inspiration, il ne puise que le flot le plus pur et le plus limpide, car s'il a dans les

veines quelque chose de cette ardeur méridionale, de ce sensualisme napolitain qui distingue en Allemagne le génie autrichien, il n'échappé pas à l'influence vaporeuse et mélancolique du pays de Beethoven et de Novalis. Quel que soit le genre auquel il s'applique, Mozart n'en sait prendre que la fleur la plus suave et la plus pure : il faut dire aussi que le bouffe n'est pas un élément où l'art des sons puisse toujours se maintenir. Le musicien qui s'inspire d'une perruque est un pauvre homme qu'on oublie au plus vite, pour ne se souvenir que de l'acteur qui donne la vie à sa pièce. Demandez l'auteur de la *Prova*, on vous dira Lablache ; qui connaît aujourd'hui Gnecco ? Pour Cimarosa, c'est une autre affaire, il n'emploie le bouffe que comme un infailible moyen de contraste, il entre de plain-pied dans le grotesque, mais pour en sortir à tout instant par de mélodieuses échappées ; // 847 // tantôt c'est la plainte si aimable et si douce de Caroline [Carolina], tantôt c'est l'air de Paolo [Paolino], *Pria che spunti*. Sublime digression, à laquelle rien dans le sujet, rien dans les paroles ne donnait lieu, et qui n'a de prétexte que dans le sentiment idéal et la fantaisie du grand maître. Je cite *Pria che spunti* à dessein, parce que cet air me semble le point de départ de la musique bouffe de l'auteur du *Don Juan* [Don Giovanni] et de *l'Idoménée* [Idomeneo, *re di Creta*]. En effet, Mozart s'en tient à cette transition de la gaieté bruyante au sourire mélancolique, de la prose comique de Molière à la poésie de Shakspeare [Shakespeare].

On rencontre toujours parmi les créations du génie une œuvre dans laquelle il se résume tout entier, une œuvre immense, sorte d'océan où vont se perdre et s'engloutir toutes les pensées de sa vie. Pour Goethe, je dirais *Faust* ; pour Mozart, *Don Juan* [Don Giovanni]. Il y a, en effet, dans *Don Juan* [Don Giovanni], tous les trésors mélodieux des *Noces de Figaro* [Le Nozze di Figaro], toutes les richesses instrumentales de la *Flûte enchantée* [Die Zauberflöte], et cependant il est impossible de ne pas reconnaître que, dansées trois chefs-d'œuvre, une égale puissance, un égal génie, se manifestent. Pour moi, celui qui a écrit les *Noces de Figaro* [Le Nozze di Figaro] et la *Flûte enchantée* [Die Zauberflöte] ne m'étonne pas moins que celui qui a composé *Don Juan* [Don Giovanni]. Quand Beethoven voulait parler du chef-d'œuvre de Mozart, il nommait la *Flûte enchantée* [Die Zauberflöte], preuve qu'entre ces trois merveilles il n'y a qu'à choisir. La postérité a choisi *Don Juan* [Don Giovanni]. Si *Don Juan* [Don Giovanni] l'emporte, c'est à la grandeur des caractères, à l'importance du drame, à la fortune du sujet qu'il le doit. Mais soyez sûrs qu'au fond de sa conscience, Mozart se trouvait aussi grand pour avoir mis au monde Zarastro [Sarastro] et Chérubin [Cherubino] que pour avoir créé Anna, la statue et don Juan [don Giovanni]. Quel chef-d'œuvre que cette partition des *Noces de Figaro* [Le Nozze di Figaro] ! Jamais la belle source des mélodies n'avait coulé avec plus d'abondance et de richesse. A tout instant, c'est un motif nouveau, une phrase originale, une inspiration qui vous enchante. Cela vient, la plupart du temps, on ne sait d'où, à propos de rien, pour un bonnet que Suzanne [Susanna] met au page, pour un flacon qu'elle demande au comte ; des milliers de fleurs mélodieuses s'ouvrent une à une et s'exhalent dans ce printemps de la fantaisie et de l'imagination ; et le duo entre la comtesse et Suzanne [Susanna], où trouver autant de grace exquise, de fraîcheur aimable, de coquetterie élégante et mignonne, si ce n'est dans le duo entre Zerline [Zerlina] et don Juan [don Giovanni] ? Mozart est le seul qui ait jamais su faire chanter les jeunes femmes. Il y a dans les mélodies qu'il leur met dans la voix de mystérieux soupirs, d'étranges ardeurs, de languissantes voluptés que depuis on n'a plus exprimés et dont il avait trouvé le secret sur les lèvres de sa maîtresse, de cette belle fille de Vienne pour laquelle il écrivait Elvire. Cependant, il faut le dire, ce soin minutieux, cette délicatesse extrême que Mozart apporte dans les moindres détails, ne le préoccupent jamais de telle sorte qu'il oublie les grands effets de composition et d'harmonie. Ainsi, par exemple, le rôle du comte est écrit tout entier dans un style grandiose et plein de magnificence. Comme la colère si long-temps

comprimée du gentilhomme éclate et se fait jour dans cet air sublime du second acte! que de superbe dédain et d'amère tristesse dans cette large phrase qui lui sert de motif! Mais un incomparable chef-d'œuvre, une des merveilles du // 848 // génie humain, c'est le finale du premier acte. Aujourd'hui il y a pour les finales une sorte de patron sur lequel chacun se règle. Il en est des finales comme des cavatines, ils se divisent en trois points : une introduction où les voix s'engagent, un adagio que chacun dit à tour de rôle, une strette plus pu moins originale, mais toujours bruyante, où les chœurs entrent à grands renforts d'ophicléides, de trombones et de timbales. Telle est la forme usitée de notre temps en Italie, en Allemagne, en France. Or, dans *les Noces de Figaro* [*le Nozze di Figaro*], Mozart ne s'y prend pas de la sorte. L'intérêt s'accroît insensiblement ; les personnages entrent l'un après l'autre chacun sur une ritournelle qui le peint d'un trait. C'est prodige comme cette musique se transforme, varie et prend en un clin d'œil le caractère du nouveau venu. Ingénieuse et vive avec Figaro, égrillarde, et maligne avec Suzanne [Susanna], ironique avec le comte, bouffe avec le jardinier ivrogne ; tantôt elle s'embrouille tantôt se dévide et suit l'action avec une exactitude ponctuelle. Ce finale vaut à lui seul toute une partition, tant ordonnance en est simple et grandiose, tant les caractères y sont traités avec puissance, tant la vie y circule de toutes parts. Quant à l'orchestre de Mozart, après toutes les extravagances de l'école moderne, on se sent ravi d'aise à l'écouter. On dirait un lac mélodieux où se reflètent toutes les merveilleuses fantaisies de la voix. En un mot, c'est l'orchestre de Mozart ; que peut-on ajouter de plus? un orchestre dont tout le secret repose dans la rencontre des mélodies, et qui n'a que faire des stériles et laborieuses combinaisons de la science nouvelle.

Tel est le chef-d'œuvre qu'on a voulu reprendre à l'Odéon. La tentative a mal réussi ; on devait s'y attendre. Les chanteurs italiens d'aujourd'hui ne comprennent plus rien à Mozart. Les habitudes de vocalisation extravagante que la facilité vraiment déplorable des maîtres nouveaux leur laisse contracter, leur manière aisée d'en agir avec les inspirations qu'on leur livre, et de les modifier selon qu'il plaît à leur gosier, le besoin excessif d'applaudissemens qui les préoccupe ; tout, enfin, contribue à les pousser à mille lieues des sphères si calmes de cette musique idéale, pure comme l'or, mais qui veut être respectée dans son texte et sa note. Il en est un peu des partitions de Mozart comme des tragédies de Racine ; il faut, pour cette harmonie admirable, une fraîcheur d'organe, un sentiment des choses délicates et simples, qui ne résistent pas au contact des inventions modernes. Il serait aussi fou de vouloir surprendre Mozart dans *l'Elisir d'amore* ou *Roberto Devereux*, que de vouloir trouver les secrets de Racine dans *le Tyran de Padoue* ou *la Tour de Nesle*. Pour nous, en France, la dernière dona Anna [donna Anna], la dernière comtesse Almaviva, fut là Sontag [Sonntag]. Mais la Sontag [Sonntag] était Allemande et savait de cette musique bien des choses que les Italiens ignorent. Au moins en Allemagne les traditions du génie sont conservées, et certes vous ne trouveriez pas une si mince capitale de petit duché où l'on n'exécute plus dignement le chef-d'œuvre de Mozart qu'au Théâtre-Italien de Paris. Si les voix rares et les talens illustres manquent, au moins le sentiment de cette royale musique et les honneurs qu'on lui doit n'y font jamais défaut. En général, lorsqu'il s'agit d'un immortel chef-d'œuvre du génie humain, on ne saurait trop se méfier des voix su- // 849 // -blimes, et de ces radieux talens dont la personnalité veut tout envahir. Les chanteurs italiens ne sont pas pour faire valoir un chef-d'œuvre ; tout au contraire, un chef-d'œuvre doit s'estimer fort heureux lorsqu'il leur a donné l'occasion de se produire avec avantage! Rien ne leur semblerait plus ridicule que de se soumettre à l'inspiration d'un musicien tel que Mozart et Beethoven. Étranges prétentions qui leur viennent avec la voix, avec le talent, avec le premier rayon de gloire qui leur tombe sur le front! J'ai vu la Malibran, un soir qu'elle entendait pour la première fois *l'Euryanthe* de Weber au théâtre allemand, trouver cette musique pitoyable et s'étonner qu'on pût se résigner à chanter de pareilles extravagances. Le grand crime de Weber, aux yeux

de la Malibran, c'était d'avoir écrit une musique imposante et profonde où tout est prévu, réglé d'avance, combiné de telle sorte, qu'il ne reste rien à faire aux caprices de la prima donna. Voilà sans doute aussi pour quels motifs les opéras de Mozart déplaisent tant à Giulia Grisi. On sait combien l'aimable cantatrice de Bellini et de Donizetti se sent de pitié pour cette pauvre musique de *Don Juan* [*Don Giovanni*] ; il suffit de la voir et de l'entendre dans Suzanne [*Susanna*] pour se convaincre que Mozart n'a pas mieux réussi auprès d'elle avec sa partition des *Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*]. La Grisi chante tous ces petits airs du bout des lèvres ; on dirait qu'elle fait la moue à cette adorable musique.

La Persiani [Tacchinardi-Persiani] manque de largeur et d'élévation dans le rôle de la comtesse ; son talent, gracieux et pur dans *l'Elisir d'Amore* et *la Sonnambula*, ne suffit point à cette musique : l'agilité la plus rare et la plus merveilleuse ne saurait tenir lieu du sentiment et de l'expression. Le rôle de Figaro ne convient guère à Lablache ; la taille colossale et la voix tonnante du sublime basso ne peut nullement s'accommoder des manières agiles et souples de ce personnage qui allait si bien à Pellegrini. Mais avec Lablache on n'est jamais en peine ; celui-là du moins a l'intelligence des beautés qu'il veut rendre. Lablache aime et comprend Mozart, comme il aime et comprend Cimarosa ; s'il réussit moins dans *les Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*] que dans *le Mariage secret* [*Il Matrimonio segreto*], cela tient à sa nature plus portée vers le bouffe que vers le fin comique. Mais on voit qu'il prend part à l'action ; son œil pétille, sa voix s'élance brusque et rauque parfois, mais toujours pleine d'enthousiasme, et ce soin, cette ardeur, ce zèle intelligent et sincère que Lablache met dans tout son rôle, rachètent à mon sens bien des petits défauts. Tamburini a dans sa nature un fonds de bonhomie, de paisible indifférence, d'humeur bourgeoise, qui s'oppose à ce qu'il s'élève jamais à la hauteur des créations de Mozart : tel vous avez vu Tamburini dans *Don Juan* [*Don Giovanni*], tel vous le retrouvez dans le comte Almaviva. Il faut des aigles comme Garcia pour se mouvoir dans l'élément sublime de cette musique ; lui y rampe. Sa voix agile, gracieuse, mais parfaitement monotone, ne saurait atteindre les effets dramatiques de ce rôle du comte, si grandiose, si beau, si passionné ; mais au moins aurait-elle pu les indiquer : elle ne l'a même pas essayé, et nous nous abstenons d'en dire plus. On serait mal venu à demander à un chanteur d'exprimer ce qu'il ne comprend pas. M^{me} Albertazzi est un singulier Chérubin [Cherubino] ; on ne peut imaginer quel amoureux ridicule et transi elle a fait de l'adorable enfant de // 850 // Mozart, et comme elle chante cette musique ! c'est à ne pas la reconnaître. Cet air *non so più cosa son*, cet irrésistible motif, si rempli de feu, d'ivresse et de délire, ce transport du cœur et des sens, qui ferait tressaillir le marbre la laisse inanimée et froide. Ne pas sentir dans le fond de son être de pareilles beautés, exprimer de la sorte une telle musique, lorsqu'on ose y toucher ! mais il faut pour cela ne pas avoir de sang dans les veines, de voix dans la poitrine ; il faut ne jamais avoir eu quinze ans. Pourquoi M^{me} Albertazzi n'a-t-elle pas cédé la romance du second acte à la comtesse ? Au moins la Persiani [Tacchinardi-Persiani] nous eût dit quelque chose de cette élégie harmonieuse, de cette plainte ineffable dont on ne se lassera jamais de respirer la grace voluptueuse et la mélancolie enfantine. Vraiment il faut renoncer à voir jamais cette création de Mozart se produire dignement sur la scène. Ou la cantatrice est insuffisante et médiocre, comme cela se rencontre aujourd'hui, ou, dans le cas contraire, elle dédaigne le texte si simple et si pur, et ne manque jamais de l'enrichir de tous les trésors de sa vocalisation capricieuse. Il faudrait pour Chérubin [Cherubino] la voix de la Sontag [Sonntag], le feu de la Malibran, tout cela réuni dans un talent modeste et généreux, qui voulût bien se résigner à se soumettre une fois, sans arrière-pensée au génie de Mozart ; terribles conditions, auxquelles on doit désespérer de satisfaire jamais entièrement. En effet, vous trouverez la voix de la Sontag [Sonntag], le feu de la Malibran, mais une cantatrice qui, se sentant douée de la sorte, ne

foulera pas Mozart sous ses pieds, celle-là, vous ne la rencontrerez jamais. Aussi, quoi qu'on fasse, on ne peut avoir sur la scène qu'un pâle reflet de cette création ; l'idéal enfant, le Chérubin [Cherubino] d'amour restera toujours bien loin de nous, dans la sphère où Mozart l'a trouvé, où les intelligences éprises de poésie et de musique peuvent seules le contempler à loisir.

Pour moi, rien ne me semble plus triste que ces représentations où des chanteurs dont on ne saurait contester la renommée et le talent font défaut aux plus nobles conceptions du génie. Il faut, certes, que cette musique de Mozart soit bien imposante, pour que ces chanteurs italiens, si grands lorsqu'il s'agit des œuvres contemporaines, s'amointrissent de la sorte vis-à-vis d'elle. Demain reviendront les *Puritains* [*I Puritani*] ou *Parisina*, et vous verrez qu'ils retrouveront toute leur verve et leur expression pour ces phrases d'un jour. Dans les arts, tout est harmonieux : la musique, les chanteurs, le public, tout cela s'épanouit en même temps ; puis de nouveaux interprètes reviennent pour de nouvelles idées, et le public se transforme. Le goût change, le dilettantisme varie, mais l'admiration sincère et profonde que l'on doit aux chefs-d'œuvre ne saurait s'altérer. Que serait la pensée, que serait le génie, s'ils pouvaient dépendre des caprices du temps ou de la mode ? que serait le soleil, s'il allait s'oublier pour ces petites vapeurs empourprées qui flottent devant lui et que ses rayons illuminent, lorsqu'elles semblent le voiler ?

REVUE DES DEUX MONDES, 15th March 1839, pp. 844-850.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : [15 MARS 1839]

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME XVII – DIX-SEPTIÈME VOLUME

Year : None

Series : QUATRIÈME SÉRIE

Issue : [Livraison du 15 Mars 1839] (JANVIER-MARS 1839)

Pagination : 844 à 850

Title of Article : REVUE MUSICALE

Subtitle of Article : None

Signature : H. W.

Pseudonym : Hans Werner

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None