

Il a été fait une assez grande consommation de musique dite religieuse dans les divers concerts spirituels qui ont eu lieu pendant la semaine sainte. Notez bien que nous ne parlons pas ici des églises. Dieu nous en garde! C'est pour le coup que nous aurions à nous écrier avec M^{me} de Sévigné: «Ah! que cela est faux!» C'est Ménege qui nous a conservé cette anecdote. Il raconte que «M^{me} de Sévigny [Sévigné]» laissa échapper cette exclamation en entendant chanter à Saint Paul un *Credo* en méchante musique. «Puis, continue Ménege, se tournant vers ceux qui l'écoutaient: Ne croyez pas, dit-elle, que je renonce à la loi; je n'en veux pas à la lettre, ce n'est qu'au chant». Voyez donc le scrupule de cette femme de tant d'esprit et en même temps si bonne chrétienne! Elle éprouve le besoin de se justifier, comme si l'expression de ce chant ne lui semblait pas fautive, uniquement parce que la foi était sincère et ardente chez elle.

Et La Bruyère! Pourrions-nous perdre de vue ce qu'il disait des «saluts» exécutés de son temps? «Déclarerai-je donc ce que je pense de ce qu'on appelle dans le monde un beau salut: la décoration souvent profane, les places retenues et payées, des livres distribués comme au théâtre, les entrevues et les rendez vous fréquents, le murmure et les causeries étourdissantes... jusqu'à ce qu'un orchestre, le dirai je? et des voix qui concertent depuis longtemps se laissent entendre?» Ecoutez ce qu'ajoute le mordant satirique sur les saluts des PP. théatins, composés par un Italien nommé Lorenzani, qui depuis fut maître de musique du Pape Innocent XII: «Est-ce à moi à m'écrier que le zèle de la maison du Seigneur me consume et à tirer le voile léger qui couvre les mystères, témoins d'une telle indécence? Quoi! parce qu'on ne danse pas encore aux TT** (théatins), me forcera-t-on d'appeler tout ce spectacle office d'église?»

Quant à nous, Dieu merci! nous n'avons à nous occuper ici que des concerts. Mais, s'il vous plaît, quelle différence faites-vous entre les concerts proprement dits et les concerts spirituels? J. J. Rousseau se borne à dire que le concert spirituel tient lieu de spectacle public à Paris durant le temps que les autres spectacles sont fermés. Un autre auteur, cherchant l'origine des mots «concert spirituel, concert de musique spirituelle», prétend que l'on doit entendre par la musique livrée à ses propres forces, consistant en voix et en instrumens, mais dégagée de l'action de la scène, du spectacle et des accessoires du théâtre. Enfin nous trouvons dans les *Mémoires* de la baronne d'Oberkirch que «les concerts spirituels remplacent l'Opéra, qu'on ferme le vendredi saint, à Pâques, à Noël et à la Pentecôte. Ce sont les mêmes virtuoses et le même orchestre; seulement ils sont en habits de ville et non de théâtre. Les motets ont un grand succès et sont fort applaudis. On chante le *De Profundis* et le *Miserere* à grands chœurs. Cela me déplait», conclut la baronne d'Oberkirch, et, en bonne puritaine qu'elle est, elle va jusqu'à condamner l'usage de mettre des textes sacrés dans la bouche des acteurs. Sans porter jusque là le rigorisme, nous croyons pourtant qu'il est un point sur lequel tous les gens de goût doivent se montrer d'accord.

Dans quelques concerts spirituels de la semaine sainte, surtout dans ceux de la salle Sainte-Cécile et de l'Opéra-Comique, il s'est trouvé que les *soli* des morceaux religieux étant écrits la plupart pour des voix de

femmes, M^{mes} Poinso, Cabel, Miolan-Carvalho, Lefebvre et Boulart se sont présentées successivement sous un costume qui eût été parfaitement irréprochable... dans un bal, mais peu en harmonie avec les idées que fait naître un concert de la semaine sainte. Or, comme il est impossible que la pensée d'une oeuvre musicale ne s'identifie pas avec la personne qui l'exécute et ne forme avec elle un tout indivisible, il est arrivé que le pauvre spectateur, trompé par les apparences, a pris les morceaux vraiment spirituels et religieux pour des morceaux profanes, et les a applaudis en conséquence, tandis que les morceaux qu'on pouvait appeler mondains par rapport aux autres, les morceaux de piano, les fragmens symphoniques, n'ont obtenu d'autres encouragemens que ceux qu'on accorde aux compositions d'un style religieux, sévère, beau si l'on veut, mais ennuyeux.

Si pourtant nous isolons ces oeuvres des accessoires de l'exécution, si nous les examinons en elles-mêmes sans tenir compte de leurs interprètes, nous rendrons pleine justice au talent dont M. le prince de La Moskowa a fait preuve dans son *Salve regina*. C'est un morceau de demi caractère dans lequel l'auteur a moins recherché l'éclat et l'élévation du style que la douceur et la grâce. Les parties vocales s'entrelacent avec une élégante liberté; l'orchestration est sobre et discrète. Je voudrais entendre ce *Salve regina* chanté par quatre voix pures d'enfans de chœur dans l'église de Saint-Louis-d'Antin, où l'on sait que les élèves de l'école de musique classique et religieuse, dirigée par M. L. Niedermeyer, sont chargés du chant des offices. Quant au *Sanctus* de M. Ch. Gounod, c'est un admirable morceau, une grande et haute inspiration; et lorsque après le récit et la fugue le thème principal est repris par tout le chœur et tout l'orchestre, il y a là un *crescendo* merveilleux; c'est véritablement l'*hosanna* qui de tous les points de la terre s'élève vers le ciel. Ces voix, ces accens sérapiques, ces harmonies ailées

Sont les flots de l'encens qui monte et s'évapore
Jusqu'au trône du Dieu que la nature adore.

Ceci se passait à la salle Sainte-Cécile; mais c'est au concert spirituel de l'Opéra-Comique que *l'Enfance du Christ* de M. Berlioz a fait sa quatrième apparition à Paris. L'empressement du public à entendre cette partition qu'il a déjà appréciée et qui est déjà classée à son rang parmi les oeuvres les plus originales de l'époque, s'est traduit par une salle comble et par une recette qui a atteint le maximum. L'exécution eût été irréprochable, sans un léger accident arrivé dans les premières mesures du chœur final sans accompagnement, et qui malheureusement a amené bientôt une faute beaucoup plus grave, laquelle a détruit entièrement l'effet de ce magnifique morceau. Aidé par les souvenirs de la salle Herz, le public a suivi avec le plus vif intérêt les diverses scènes de l'ouvrage, tantôt écoutant dans un religieux silence, tantôt témoignant sa satisfaction par des murmures d'approbation, des applaudissemens et des *bis*. M. et M^{me} Meillet, comme toujours, ont été parfaits dans les rôles de Joseph et de Marie; M. Jourdan a dit les récits avec un accent et une onction vraiment bibliques; M. Bussine a su donner une couleur patriarchale au rôle du père de famille; seul, M. Delacombe s'est montré au-dessous du rôle d'Hérode,

à cause de l'insuffisance de sa voix, qui l'a contraint d'altérer une des phrases principales de son bel air. Eh bien! malgré cela, nous ne conseillerons jamais à M. Berlioz ni à tout autre compositeur de choisir la salle de l'Opéra-Comique pour soumettre un ouvrage nouveau au jugement du public. D'abord quiconque arrive dans une salle de spectacle y reste malgré lui sous l'empire des idées et des impressions du lieu. Quoi qu'il fasse, il n'écouterait qu'avec distraction un ouvrage qui n'est pas à sa vraie place. De plus, la salle de l'Opéra-Comique, comme toutes les autres salles de spectacle, excellente pour l'exécution d'un opéra, est mauvaise pour un concert. L'orchestre, échelonné sur la scène, va se perdre dans les coulisses, et, sauf les effets de masse, ne se répercute que d'une manière sourde, sans relief et sans mordant, dans les autres parties de la salle. On ne connaît à Paris que deux bonnes salles de concerts, la salle du Conservatoire et la salle Herz, l'une propre aux grands et aux moyens effets, l'autre aux moyens seulement. Telles sont les conditions de sonorité de ces deux salles, qu'avec une exécution même imparfaite, une composition non entendue encore y sera accueillie avec la faveur qu'elle mérite, tandis que dans une salle de spectacle, et avec une exécution irréprochable, une symphonie dramatique ou une symphonie proprement dite, la plus belle du monde, sera tuée du premier coup. Les vétérans de la critique comme moi peuvent dire la pauvre figure que faisaient il y a quelque vingt ans les fragmens de symphonies de Beethoven exécutés aux concerts spirituels de l'Opéra. C'était à ne pas les reconnaître. Tant il est vrai que ce qu'on appelle l'exécution musicale est la chose la plus trompeuse, la plus capricieuse, la plus variable. Et c'est pourtant sur cette base si peu solide que le public est contraint d'asseoir ses jugemens!

Avant de quitter cette partition de *l'Enfance du Christ*, sur les beautés de laquelle je ne veux pas revenir, mais qui m'a procuré une des plus vives jouissances que j'ai ressenties dans ma carrière déjà longue de critique, me sera-t-il permis de rappeler ce que je disais ici lors de la première exécution de *la Fuite en Egypte*, qui parut d'abord détachée des deux autres parties? Ayant à parler de l'imitation dans l'art, j'en distinguai deux sortes: l'une servile, purement de forme, de contours extérieurs; l'autre plus libre d'inspiration et de sentiment. Je montrai que *la Fuite en Egypte* appartenait par le caractère, par la couleur, la naïveté et l'onction au style populaire et légendaire des fabliaux et des noëls, tout en remarquant qu'en exprimant cela M. Berlioz était resté lui-même, qu'en nous reportant au temps passé il n'avait pas cessé d'être notre contemporain; enfin que c'était là la vraie, la bonne imitation, celle qui n'exclut pas l'originalité, celle qui est une création, en un mot l'imitation des maîtres.

J'écrivais cela il y a quinze mois, à la date du 3 janvier 1854. Jugez maintenant du plaisir que j'ai senti en trouvant depuis lors dans un de nos maîtres les plus respectés le passage suivant sur l'imitation dans l'art:

«L'imitation est-elle un signe de faiblesse? Oui, quand ce sont des esprits médiocres qui imitent; oui, quand l'imitation est un simple calque. Les esprits médiocres ne savent pas imiter, ils ne savent que copier..... Il y a, même parmi les esprits médiocres, des esprits téméraires qui se

précipitent dans l'imitation avec une sorte d'aveuglement, qui renoncent volontairement à l'originalité qu'ils tiennent de leur temps et de leur pays pour se faire anciens ou étrangère... L'imitation doit être plus libre et plus hardie; imiter, c'est s'inspirer; imiter, c'est se pénétrer d'une image du beau et tâcher de la reproduire, c'est concevoir le beau afin de l'enfanter..... L'imitation est, selon le génie et le talent de l'imitateur, la chose la plus libre et la plus hardie, ou la chose la plus servile et la plus aveugle.»

Ainsi s'exprime M. Saint-Marc Girardin dans son discours d'ouverture du cours de poésie française pour l'année 1855, et l'on peut croire qu'en citant ce passage je sais parfaitement que je ne loue pas précisément M. Saint-Marc Girardin, que c'est moi-même que je loue surtout. C'est bien aussi mon intention; je n'ai pas l'outrecuidance de songer à autre chose. Personne certes ne me contestera le droit de montrer ce que mon opinion sur un des caractères les plus saillans de l'œuvre de M. Berlioz emprunte de force et d'autorité à un pareil auxiliaire.

Nous allons à présent passer en revue bien des soirées, des matinées, des concerts, tout en regrettant vivement de ne pouvoir insister sur quelques uns autant que nous le désirerions.

Parmi les talens que les concerts de la saison ont révélés, nous devons signaler celui de M^{lle} J. Negelen. Cette jeune pianiste a débuté d'abord dans un concert // 2 // chez lady G..., et elle s'est fait entendre plus tard dans les brillans salons de Tivoli, en compagnie de M^{lle} Ucelli, de Graziani, de Baucardè, de Rossi, de Bonoldi, et du célèbre violoniste milanais Sighicelli. M^{lle} Negelen joue du piano et de l'harmonium. Maîtresse de son jeu au milieu des plus grandes difficultés, elle s'unit d'âme avec les maîtres dont elle est l'interprète, mêle son inspiration à leur inspiration, et même en traduisant leur pensée avec une fidélité rigoureuse, elle atteint à une véritable originalité. La précision, la netteté, la fermeté de son jeu mettent en relief les moindres détails comme les grandes lignes de l'édifice musical. Il faudrait aussi louer chez cette virtuose un singulier mélange de grâce et d'énergie, de délicatesse et de vigueur, de vivacité et de noblesse; mais ce qui appelle principalement l'attention sur son talent, c'est cette mesure qu'elle sait conserver jusque dans l'enthousiasme, et cette discipline souveraine au moyen de laquelle elle règle la fougue la plus ardente. M^{lle} Negelen unit admirablement les qualités les plus extrêmes.

Sortons pour quelque instans du moins de l'atmosphère un peu lourde des salles de concert; dirigeons-nous vers les hauteurs de Montmartre, et pénétrons dans ce joli hôtel de la rue Turgot que l'on ne peut entrevoir à l'extrémité de l'avenue qui le précède sans croire entendre résonner à la fois les échos de l'école Choron et ceux des plus beaux-chefs-d'œuvre de notre première scène lyrique. Des compositeurs de renom, des notabilités de tout genre se mêlent à un auditoire d'élite, et se félicitent d'être du nombre des privilèges à qui est réservée la faveur des premières auditions de l'opéra inédit de *Samson*. L'ouvrage commence par un chœur de femmes à trois temps et dont la mélodie est charmante. Il est suivi d'un beau et large chœur et d'un duo de Samson et de Méhala, qui renferme de

très belles parties. Ce premier acte se termine par un chœur des Philistins. Dans le second acte, on a beaucoup applaudi le chant large et grave de l'andante: *Seigneur, vous qui donnez aux mères*. Cet andante a été parfaitement dit par M^{lle} Charry. La marche vocale des Philistins, d'un caractère grand et solennel, a été très chaleureusement exécutée, et M. Rauch a fort bien dit un air de Séphar, un peu trop calqué, selon nous, sur le patron des airs italiens.

L'air de Dalila: *Cédez-moi ce pouvoir*, a été admirablement chanté par M^{lle} Caroline Duprez. Mais le duo de la séduction entre Samson et Dalila est une des plus intéressantes scènes de l'ouvrage; ce duo est parfaitement conçu; il produirait un grand effet à la scène. N'oublions pas de dire qu'il est coupé par un petit chœur de femmes, qui est une des plus jolies choses de la partition. Le troisième acte s'ouvre par le duo des *Gardiens* dans lequel le compositeur semble avoir imité forte heureusement la manière de Handel; il a été fort bien rendu par MM. Euzet et Stockhausen. Le chœur de la populace insultant Samson a produit un grand effet; il est très original et d'une grande vérité. Toute cette scène, tracée magistralement, a été énergiquement dite par Gueymard la première fois, et la seconde par Puget.

Il est superflu d'ajouter que la musique de cet opéra de *Samson*, dont M. Alexandre Dumas a écrit les paroles, est de M. Duprez; M. Duprez ne se contenterait pas d'avoir été ou d'être peut-être encore le plus grand chanteur de notre époque, il aspirerait à la couronne de compositeur. Nous nous souvenons en effet qu'à l'époque où M. Duprez entra à l'école fondée par Choron, toute son ambition se tournait du côté de la carrière de compositeur dramatique, et que ce fut dans ce but qu'il entreprit de longues et persévérantes études. Depuis lors il a rencontré sur sa route les triomphes de virtuose; il y aurait là de quoi satisfaire une ambition d'homme. Mais M. Duprez n'a pas perdu de vue ce qu'il a toujours considéré comme sa première vocation. On sait que Pétrarque avait fondé sa gloire sur un poème épique latin intitulé *Africa*, aujourd'hui à peu près oublié, sans se douter que les sonnets qu'il laissait tomber négligemment de sa plume lui assureraient l'immortalité. M. Duprez, qui a trouvé la plus brillante renommée dans son immense talent de chanteur, en trouvera-t-il une autre à l'aide de son talent bien réel de compositeur? Nous ne savons. Le public, dans sa justice distributive, se montre assez peu disposé à reconnaître dans un homme déjà célèbre un second titre à la célébrité. Quoi qu'il en soit, celui de compositeur sera largement accordé à M. Duprez par tous les vieux connaisseurs qui, comme nous, ont entendu l'opéra de *Samson*.

Deux mots maintenant sur l'exécution de cet ouvrage qui a été parfaite sous tous les rapports. Après M^{lle} Caroline Duprez, Gueymard et Puget, qu'il est inutile de louer, signalons M^{lle} Charry, jeune cantatrice qui nous semble appelée à un grand avenir; elle joint à une très belle voix un excellent sentiment musical, et elle a toutes les qualités de son maître. M. Rauch, également élève de M. Duprez, nous a fait admirer sa belle voix de baryton dans le rôle de Séphar. La direction des chœurs était confiée à

l'habileté de M. Djetsch; le piano était tenu par MM. Vandenheuvel et Baptiste.

En descendant de la rue Turgot, arrêtons-nous rue Rochechouart dans la salle de M. Pleyel, pour assister à un des plus beaux concerts de la saison, celui de M. Stamaty. Le quatuor en *sol* mineur de Mozart, exécuté par le bénéficiaire, MM. Franchomme, Alard et Blanc, a ouvert la séance, puis cette colossale sonate en *ré* mineur, oeuvre 31, de Beethoven, qui est bien plus un poème qu'un oeuvre musicale proprement dite, a résonné sous les doigts du virtuose. Nous l'avons dit dernièrement: la qualification de musicien est insuffisante pour un homme tel que Beethoven. Par la nature de ses inspirations, par l'ordre d'idées et de sentimens qu'il réveille dans l'âme humaine, on sent que le génie de Beethoven a comme une parenté avec les génies d'Homère, de Dante, de Platon même. Voilà ce qui le distingue à jamais des autres génies, ses ancêtres ou ses descendans dans la famille musicale. Pour exécuter convenablement cette sonate en *ré* mineur, ainsi que la plupart des compositions du même maître, il faut, comme M. Stamaty, pressentir ce monde supérieur dans lequel il a été donné à Beethoven de porter son vol à la suite des grands esprits qui sont les lumières de l'humanité. Mais descendons de ces hauteurs éblouissantes pour reposer nos regards sur ces charmantes miniatures que M. Stamaty a fait successivement passer devant nos yeux sous les titres de: *La Harpe d'Ossian*, *Nuit étoilée*, *la Source*, *Danse au Sérail*, *à l'Aube*, etc., etc., et de tant d'esquisses, d'études pittoresques, complètes et achevées dans leurs petites dimensions, et qui se font autant remarquer par leur fond essentiellement musical que par leur forme poétique. Avant de quitter M. Stamaty, disons encore tout ce que son exécution chaleureuse, délicate et brillante a prêté de charme à cette incomparable fantaisie pour piano, chœur et orchestre du même Beethoven, que la Société de Sainte-Cécile a fait entendre dans un de ses derniers concerts.

Ici il faut constater le beau succès qu'a obtenu une symphonie de M. George Mathias, exécutée dans la cinquième séance. L'*allegro* est plein de vigueur; il a peut-être un peu trop d'éclat pour un premier morceau, mais dans la seconde reprise on trouve une beauté d'un ordre supérieur. Je ne puis l'indiquer dans ce moment-ci qu'en rappelant un solo de hautbois qui sert de transition à la rentrée du motif principal. Le *scherzo* à deux temps est délicieux et a été redemandé. Il roule sur une mélodie en *sol* mineur d'un caractère léger, et qui devient l'accompagnement d'une phrase mélancolique que la flûte, le hautbois, la clarinette et le violoncelle se transmettent réciproquement. L'*andante* serait charmant sans l'apparition d'un second motif qui m'a semblé briser l'unité du morceau. Le final est plein de chaleur et d'aperçus curieux, bien que la fanfare de la fin soit trop bruyante et manque un peu de distinction. Malgré cela, cette symphonie est digne des plus grands éloges. L'ouverture de *Hamlet*, du même auteur, exécutée dans la séance suivante, a beaucoup de mérite aussi, bien qu'elle nous paraisse inférieure à la symphonie.

J'ai déjà fait observer à M. Edouard de Hartorg une disposition singulière chez lui à reproduire le rythme de la symphonie en *la*. Cette prédilection se manifeste dans le fragment de *Portia* et se trahit presque

par une imitation matérielle. Néanmoins il y a de très bonnes choses dans ce fragment, notamment le mouvement à cinq temps qui est d'une piquante originalité.

Puisque nous en sommes sur la symphonie, allons applaudir, à la Société des Jeunes Artistes, l'*andante* de la symphonie inédite de M. Charles Gounod. Nous avons fait dernièrement, relativement à ce jeune maître, une prédiction dont nous sommes tenté de tirer vanité, car nous ne pensions pas qu'il s'empressât sitôt de la justifier. Cet *andante*, bien qu'isolé de ce qui le précède et de ce qui le suit, appartient néanmoins à un cadre déjà plus vaste et où l'on sent que la pensée, la mélancolie, la rêverie poétique viendront se mouvoir à l'aise; ce qui n'exclut pourtant point les détails ingénieux, lesquels seront toujours bien reçus, pourvu qu'ils ne soient pas l'objet d'une recherche trop minutieuse. Quand donc cet *andante* nous apparaîtra-t-il dans son vrai milieu et dans ce centre où il doit naturellement recevoir les reflets d'un *allegro* d'un *scherzo* et d'un *final*?

N'oublions pas dans cette même salle Herz le brillant concert donné par un de nos plus admirables virtuoses, Alexandre Batta. Quel bel instrument que le violoncelle entre de telles mains! Quelle pureté d'intonation! quelle majesté dans les sons graves! quelle délicatesse et quel velouté dans les sons aigus et moyens! Mais pourquoi Batta ne se fait-il entendre aujourd'hui qu'à de si rares intervalles? Pourquoi est-il devenu si avare de lui-même, lui qui nous avait charmés si souvent jadis, tantôt avec son frère Laurent Batta, excellent pianiste, tantôt avec Ch. V. Alkan, tantôt avec Liszt et avec ce respectable Urhan, que ceux qui l'ont connu regretteront toujours, et que Batta, nous en sommes sûr, regrette comme nous?... Quels chers et tristes souvenirs! Puisque nous en sommes sur les violoncellistes, annonçons un concert que M. Franco-Mendès, un grand artiste, nous promet pour le 3 mai.

Une bonne nouvelle pour les archéologues musicaux. On nous assure que M. Delsarte, l'homme de Gluck, ce n'est pas dire assez, l'homme de Rameau et de Lulli [Lully], se propose de publier un recueil des plus beaux airs des vieux maîtres. On imagine ce que sera un pareil choix et avec quelle scrupuleuse fidélité chaque morceau sera reproduit. Mais quel sera l'interprète qui se chargera de redonner la vie à ces vestiges d'un art si éloigné de nous? A qui M. Delsarte a-t-il communiqué le secret de ces accents profonds, de cette expression pathétique que lui seul sait donner à ces vieilles cantilènes? N'est-il pas à craindre que ce qui dans sa bouche nous fait frissonner d'émotion ne soit plus dans la bouche d'un autre qu'une psalmodie surannée, dont l'auditeur cherchera vainement le sens et l'esprit?

Disons en finissant quelques mots d'un concert au profit de l'œuvre paternelle de la Madeleine, qui a eu lieu le 27 mars chez Pleyel, et dans lequel on a entendu le concerto pour deux pianos, avec orchestre, de Mozart, exécuté par M. Amédée Méreaux et M^{me} Tardieu (M^{lle} Charlotte de Malleville); la sonate dédiée à Kreutzer, de Beethoven, par M^{me} Tardieu et M. Maurin; des fragmens de Rameau, de Haydn, de Handel, de Gluck, de

Rossini, de Mendelssohn, d'Auber, d'Halévy, c'est-à-dire des chefs-d'œuvre, y compris des études pour piano de M. Amédée Méreaux. Enfin, pour terminer cette longue énumération, signalons l'*ouverture* du *Corsaire* de M. Berlioz, exécutée pour la première fois à l'avant-dernier concert de la Sainte-Cécile. C'est peut-être, avec la *Fête chez Capulet*, de *Roméo et Juliette*, la composition la plus entraînante, la plus énergique, la plus vivement colorée de l'auteur de *l'Enfance du Christ*. Mais, à propos de *l'Enfance du Christ*, allez voir dans la charmante église de Saint-Séverin le tableau de *la Fuite en Egypte*, de M. Signol, et dites-moi si le musicien et le peintre ne se sont pas rencontrés dans cette sphère d'idéalité et de poésie commune à toutes les intelligences créatrices, quelle que soit la forme de l'art qu'elles cultivent et la différence des moyens qu'elles mettent en oeuvre; dites-moi si le musicien et le peintre ne vous semblent pas se donner la main et s'être inspirés l'un de l'autre.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	jeudi
Calendar Date:	19 AVRIL 1855
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	REVUE MUSICALE [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	Concerts spirituels. – <i>Salve regina</i> du prince de la Moskowa. – <i>Sanctus</i> et fragment symphonique de M. Gounod. – <i>L'Enfance du Christ</i> . – Concert de Mlle J. Negelen. – <i>Samson</i> , opéra inédit de M. Duprez. – Concert de M. Stamaty. – Symphonie et ouverture d' <i>Hamlet</i> de M. Georges Mathias. – <i>Portia</i> , de M. Ed. de Hartorg. – Andante de M. Ch. Gounod. – M. Alex Batta. – M. Delsarte. – Overture du <i>Corsaire</i> de M. H. Berlioz.
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None