

<b>Zeitschrift:</b>	Gazette musicale de la Suisse romande
<b>Herausgeber:</b>	Adolphe Henn
<b>Band:</b>	3 (1896)
<b>Heft:</b>	19
<b>Artikel:</b>	L'attaque du moulin : drame lyrique en 4 actes, poème de MM. Émile Zola et Louis Gallet : musique de M. Alfred Bruneau [suite et fin]
<b>Autor:</b>	Destranges, Etienne
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1068482">https://doi.org/10.5169/seals-1068482</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

IX.



L'autre est particulier au Hollandais et rend admirablement son incurable *Tristesse*.

X.



Les altos et les violoncelles le font entendre, p. 55, m. 14, 15, 16. Ces deux *leitmotive* reviennent nombre de fois pendant toute la première partie de la scène. Page 64, m. 6, celui de la *Bonhomie* (IX) subit une transformation qui mérite d'être signalée. Le passage où Daland se laisse tenter par les richesses du capitaine est traité avec une légèreté pleine d'esprit. Les deux voix s'unissent dans un ensemble qui exprime d'une façon très heureuse les sentiments divers qui agitent les personnages. Dans leur intéressant volume sur l'*Œuvre dramatique de Richard Wagner*, MM. Soubies et Malherbe trouvent que ce fragment évoque le souvenir du duo-bouffe de Bertram et de Rambaud dans *Robert-le-Diable*. Selon moi, plutôt que de ramener en arrière, ces charmantes pages, d'une allure si vive, font pressentir déjà la verve comique des *Maitres Chanteurs*.

Page 71, m. 5, précédant le gracieux *animato* de Daland : *Oui, je possède...*, on trouve aux flûtes, aux hautbois et aux clarinettes ce thème qui reparaît dans les trois pages suivantes :

XI.



Cette succession de tierces souligne la *Satisfaction* du marin norvégien à la pensée du riche mariage qui attend sa fille. Survient un nouvel ensemble dont la fin est gâtée par quelques mesures entachées de l'italianisme le plus vulgaire. Heureusement qu'une coupure facile peut en atténuer l'effet déplorable. Page 80, m. 4, 5, à la partie du Hollandais, un fragment de phrase laisse déjà pressentir *Tannhäuser*. Dans les dernières pages, nous retrouvons les motifs du *Repos* (VII), et de l'*Appel* (VI) sur lesquels tombent le rideau. En mettant à la voile, les matelots reprennent en choeur la pittoresque chanson du pilote.

*(A suivre.)*

E. DESTRANGES.



## L'ATTAQUE DU MOULIN

DRAME LYRIQUE EN 4 ACTES, POÈME DE MM. ÉMILE ZOLA ET LOUIS GALLET.

Musique de M. Alfred BRUNEAU

### Etude analytique.

*(Suite et fin.)*

Au second acte, la France a été envahie. L'ennemi assiège le moulin défendu par une compagnie française. Le prélude est une vigoureuse page orchestrale. Dès le début, les trombones, le tuba, les violoncelles, les contrebasses lancent le thème de la *Guerre*. Un peu plus loin, dans un mouvement plus animé, celui du *Moulin*, se reconnaît aux hautbois, aux clarinettes, aux cors et au quatuor. Alternativement ces deux motifs se font entendre. Puis les fifres et les tambours rythment une marche qui ramène, en valeurs diminuées, le motif de la *Guerre*. Quelques mesures ayant le lever de la toile, les thèmes de l'*Ardeur* et de la *Destruction* apparaissent aussi à l'orchestre.

Nous sommes dans une chambre du moulin, aux meubles écornés par les balles. Les Français se retirent et filent sous bois rejoindre le gros de l'armée. P. 104, m. 7, 8, 9, 10, motif du *Capitaine français*, d'une élégante désinvolture, confié aux clarinettes et aux cors. Restés seuls, Merlier, Françoise, Dominique se remettent un peu. Ce dernier a vaillelement fait le coup de feu contre l'ennemi. P. 109, retour des thèmes du *Moulin* et de la *Guerre*, celui-ci dans sa forme diminuée. Françoise, pleine de courage, montre le couteau dont elle s'était armée pour se défendre en cas de besoin. Un motif tourmenté passe aux bassons, p. 111, m. 1 : c'est celui du *Couteau* qui va jouer un grand rôle dans le restant de l'œuvre. On est à la Saint-Louis, jour où devait avoir lieu le mariage. Les clarinettes, puis les alti ramènent le motif de la *Coutume*, les hautbois celui des *Fiançailles*. Dans le lointain, on entend la marche des fifres et des tambours. La porte s'ouvre ; le capitaine ennemi paraît. Son entrée est soulignée à l'orchestre par un thème farouche que proposent ff. les flûtes, clarinettes, trompettes et violons. Nous le retrouverons pendant toute la scène suivante, tantôt dans sa forme première, tantôt en valeurs augmentées. Les troupes vont camper au moulin ; il leur faut des vivres. Tout à coup le capitaine aperçoit Dominique, les mains noires de poudre. Quoique étranger, il a tiré, contrairement à toutes les lois de la guerre. Il sera fusillé dès le lendemain matin. P. 126, m. 3 et suiv., réapparition du motif du *Travail*, quand Merlier demande la permission d'envoyer les femmes relever les javelles. Françoise désespérée sort avec son père. Alors, seul avec Dominique, le capitaine ennemi lui propose sa grâce, à condition qu'il conduira les troupes ennemis à travers la forêt pour surprendre l'armée française. Fièrement Dominique refuse. Ces

pages sont très sobrement et très vigoureusement traitées. Le capitaine se retire après avoir renfermé Dominique. Celui-ci, accoudé à la fenêtre, contemple tristement la forêt. J'ai déjà dit ce que je pensais de ce morceau scéniquement parlant. Réserves faites à ce sujet, il faut reconnaître que Bruneau a fort bien rendu cette rêverie. La mélodie, écrite dans le ton de *fa* dièze majeur, interrompu par quelques modulations heureuses, est large et expressive. Au point de vue musical absolu, cette page est fort belle. Malheureusement: *Non erat hic locus*, P. 136, les bois et le quatuor redisent une des phrases des réponses de Dominique au premier acte. Le thème du jeune homme revient aussi pendant ses adieux à la forêt.

Décidé et bref, voici celui de Françoise. Elle est descendue de l'étage supérieur par l'échelle de fer, et elle apparaît parmi les lierres et les rosiers qui garnissent la fenêtre. Il n'est pour son fiancé qu'un moyen de salut: la fuite. Mais leur amour leur fait oublier l'heure; ils se perdent dans leurs souvenirs. Ce duo est heureusement traité. Il renferme plusieurs phrases d'une inspiration charmante. Je citerai surtout celle-ci! *Ah! qu'importe, pourvu que nous soyons ensemble*, sous laquelle les flûtes, les hautbois, les violons murmurent une phrase chantée par Françoise au premier acte; cette autre: *Te le rappelles-tu? combien de fois la nuit*, et tout le passage suivant délicieusement orchestré; enfin, l'exclamation: *Mon Dominique, maintenant!* Un ordre donné au dehors par le capitaine ennemi les rappelle à la réalité. Dominique refuse de partir, mais Françoise finit par le persuader. La trame symphonique de ces pages est formée par les motifs du *Capitaine ennemi*, du *Couteau*, de *Dominique*. La nuit tombe, le jeune homme, par l'échelle de fer, peut facilement descendre jusqu'au ruisseau et, de là, fuir dans la forêt. Tristement, une chanson languissante monte sous la fenêtre. Un soldat est placé là en sentinelle. S'il aperçoit Dominique, celui-ci est perdu! Farouche, Françoise tend le couteau à son fiancé: *S'il appelle, voilà pour le faire faire*. A l'orchestre passent et repassent sinistrement les notes incisives du thème du *Couteau*. Le rideau tombe. Toute cette scène, très dramatique, est d'un grand effet; Bruneau l'a vigoureusement traduite.

Ce second acte contraste heureusement avec le premier. Pourtant, il offre, en certains endroits, quelques prises à la critique. Sans parler des *Adieux à la forêt*, sur lesquels il est inutile de revenir, il faut reconnaître que la *chanson* de la sentinelle est, elle aussi, peu vraisemblable. Nous tombons là en pleine convention, nous revenons au théâtre tel que le concevait Scribe. Et dire que Zola est l'auteur du livret!! D'un autre côté, certains récitatifs sont d'un vieux jeu qui fait tache dans l'ensemble si moderne de l'œuvre. Quelques exemples, p. 104: *J'ai tenu jusqu'au moment fixé*; p. 123: *Comment se fait-il qu'il ne soit pas à son régiment?* P. 153: *Du péril où je suis rien ne peut me tirer*. Enfin, p. 106, m. 4, une syllabe muette, tombant sur un temps fort, est d'un effet déplorable. Pareille chose peut, à bon droit, étonner de la part d'un musicien aussi soigneux de la prosodie que Bruneau.

Lentement, le hautbois solo égrène avec mélancolie les notes du motif de la *Terre de France*. Le soir étend son ombre sur la campagne toute frissonnante encore des coups de feu de la bataille. Des sentinelles ont été placées de distance en distance. L'une d'elles est là, sous un saule, à l'extérieur du moulin. Les soldats se renvoient l'appel et toujours le thème du vieux sol français, souillé par l'ennemi, pleure aux hautbois. Bruneau a écrit là trois pages d'une impression saisissante. Ce qui va suivre nous ramène malheureusement dans des sentimentalités dignes en tous points du théâtre où l'*Attaque du Moulin* a vu le jour. Appuyée sur son fusil, la sentinelle chante la romance déjà entendue à la fin de l'acte précédent. Suit un petit chœur insignifiant de jeunes filles achevant de ramasser le blé dans les champs à côté. Marcelline arrive, contemple avec émotion le soldat qui lui rappelle son fils Jean et elle engage la conversation que j'ai citée tout à son long, plus haut, en la critiquant. Rien de remarquable au point de vue musical dans ces pages. A signaler pourtant, p. 170, m. 3, 4, aux violons, le thème consacré à la *Sentinelle* et le retour de celui des *Victimes* p. 168, 169, 173 et de celui de la *Guerre*, dans sa forme diminuée, p. 172. Marcelline s'éloigne; la nuit tombe tout à fait; ou aperçoit Dominique dans les saules, près du moulin. Il a pu descendre sans être vu. Françoise ramène les moissonneuses. P. 173, retour du thème de la jeune fille. Le chœur des paysannes demandant à la sentinelle de les aider, est purement conventionnel; les quelques dissonances qui l'émaillent n'en relèvent pas la banalité. Dominique s'engage avec précaution sur la planche jetée sur le ruisseau. Au moment où il va fuir, la sentinelle se retourne. Il la frappe; elle tombe en poussant un grand cri.

Les thèmes de *Dominique* et du *Couteau* frémissent à l'orchestre. Aux cris de la sentinelle, des soldats accourent, suivis du capitaine. On ne tarde pas à s'apercevoir de la fuite de Dominique. C'est Merlier qui paiera pour lui, si, le lendemain matin, le fugitif n'est pas repris. En vain Françoise supplie le capitaine; il reste inflexible. Elle doit savoir la retraite de son fiancé, qu'elle le livre, sinon son père sera fusillé. Ici nous rentrons dans le drame réel et vécu. Toute cette scène a été remarquablement traitée par le compositeur qui a trouvé pour la rendre des accents dramatiques d'une très grande justesse. Un court trio, bien amené et bien en situation, la termine. Les *leitmotive* du *Couteau*, du *Capitaine ennemi*, sous différentes formes, de *Françoise*, de *Dominique*, se maintiennent constamment à l'orchestre. Les soldats, éclairés par des torches, relèvent le cadavre de leur camarade assassiné. Le choral, par lequel l'acte s'achève, est d'un certain effet vocal, mais il nous fait retomber dans les formules poncives de l'ancien opéra. Le rideau se ferme sur une superposition des motifs des *Victimes* et de la *Terre de France*. Idée heureuse et poétique. Le soldat ennemi, obscurément tombé, ne va-t-il pas dormir son dernier sommeil dans le sol français envahi.

Ce troisième acte, malgré d'incontestables beautés, me paraît moins heureux que les deux autres qui sont exempts, ou à peu près, de ces scènes par trop conventionnelles, que je ne saurais trop déplorer.

Le dernier acte se passe comme le premier, dans la cour du moulin. Le prélude, morceau symphonique assez développé, est bâti sur les motifs bien connus maintenant de *Françoise* et du *Capitaine ennemi*, sur le chant du moulin, et sur des rappels des mélodies, chantées par Françoise, au premier acte, en réponse aux interrogations des fiançailles.

La nuit, pour Françoise, s'est passée dans des transes horribles : il faut qu'elle livre Dominique ou qu'elle laisse fusiller son père. Le jour va bientôt se lever. Il n'est que temps qu'elle prenne un parti. Marcelline, personnification de l'inexorable devoir, veut l'entraîner à la recherche de Dominique. Dans le lointain, des clairons français résonnent ; l'attaque est prochaine. Au moment où Françoise va pour sortir, elle se trouve devant son fiancé. Dominique, inquiet, n'y tenant plus, est revenu voir ce qui se passe au moulin, mais il va repartir de suite. Désespérée, Françoise veut à la fois le retenir et le renvoyer. Ces deux scènes sont très bien rendues. Parmi les choses remarquables, il faut citer surtout le beau *lento* de Marcelline : *Ils dorment là-bas sur la terre nue...* et l'*agitato* de la jeune fille : *Me calmer, je ne puis...* Les motifs qui reviennent dans ces pages sont ceux des *Victimes*, de *Françoise*, du *Capitaine ennemi*, du *Couteau*, de *Dominique*.

Pendant, qu'à demi-cachés par le puits, les deux jeunes gens causent ensemble, le capitaine sort du moulin suivi de Merlier. Il lui annonce que s'il essaie de fuir, les sentinelles ont ordre de tirer sur lui et, qu'à la première attaque des Français, il sera fusillé. Dominique et Françoise n'ont rien entendu. Le capitaine parti, Merlier ordonne à Marcelline de ne le contredire en rien. Il mentira, qu'elle mente comme lui, car il veut que sa fille soit heureuse et épouse son Dominique. Lui il est vieux, il disparaîtra. Cette courte scène a été rendue par Bruneau d'une admirable manière : elle est d'une émotion poignante dans sa simplicité. P. 232, m. 8, 9, au chant, apparaît le dernier motif caractéristique de l'œuvre, celui du *Sacrifice*. La réponse de Marcelline : *Maître, c'est bien....* est un des plus beaux passages de la partition ; l'idée mélodique en est superbe et la déclaration fort juste. Plein de résignation, le beau thème du *Sacrifice* passe maintenant à l'orchestre, dit par les clarinettes et les violons. Merlier s'approche de ses deux enfants et exige que Dominique parte à l'instant. Tout s'est arrangé, le capitaine, prétend-il, vient de lui dire qu'il est libre.

Françoise laisse éclater sa joie. Dans un ensemble de quelques mesures, les voix de Merlier et de Marcelline s'unissent à celle de la jeune fille. Mais Dominique n'est pas persuadé. Pour le convaincre, Merlier rit et plaisante ; Marcelline se joint à lui. Un quatuor animé naît de cette situation bien scénique, dont Bruneau a su tirer un excellent parti. Au loin, on entend encore les clairons de l'armée française. Dominique part prévenir nos soldats que l'ennemi n'est pas en nombre au moulin. Dans cette scène, le thème du *Sacrifice* reparaît continuellement à l'accompagnement, comme un éloquent commentaire. Celui de l'*Ardeur* et un rappel d'une des réponses de Dominique à la cérémonie des fiançailles reviennent quand le jeune homme se précipite avec exaltation au dehors. Merlier, demeuré seul avec sa

fille, lui rappelle ses souvenirs d'enfance ; il essaie de lui cacher son émotion, mais elle perce sous toutes ses paroles. Il y a là quelques pages d'un sentiment exquis. La mélodie des plus simples est d'abord accompagnée par les violons, puis par les flûtes ; plus loin, la harpe jette ses notes cristallines, et de temps en temps, le motif du *Sacrifice* reparaît mélancolique et résigné. Cette scène entre le père et la fille est une des belles choses de l'œuvre. Mais voici que les clairons résonnent plus près. Les Français arrivent guidés par Dominique. La bataille va encore s'engager ; comment le pauvre moulin sortira-t-il de cette nouvelle attaque ? Merlier fait ses adieux à son vieux compagnon, à l'antique roue dont le refrain l'a bercé si longtemps. C'est encore là un morceau de haute valeur. P. 166, m. 1, le motif du *Moulin* revient, altéré, aux cors et aux violoncelles ; aux pages suivantes, le thème du *Travail* reparaît lui aussi. L'ennemi se replie en toute hâte, il n'est pas en force de tenir contre les Français plus nombreux. Mais avant de partir, le capitaine jette Merlier à six soldats qui l'entraînent et le fusillent<sup>1</sup>. Françoise jette un cri désespéré. Les Français pénètrent dans la cour, tandis que Marcelline clame douloureusement :

..... Oh ! la guerre !  
Héroïque leçon et fléau de la terre.

Le motif propre au capitaine français reparaît à l'orchestre au moment de son entrée. Le rideau tombe sur le thème des *Victimes*.

Ce dernier acte est beau dans son entier ; on peut l'admirer sans restriction. Le drame qui, dans les actes précédents, était tout d'extériorité, vivait tout simplement du choc des faits, devient ici plus grand, plus humain. C'est dans l'âme des personnages qu'il se passe maintenant, et la musique peint des péripeties morales, des combats intérieurs : elle est dans son vrai rôle, aussi s'élève-t-elle à des hautes qu'elle n'avait pas atteintes dans les premiers actes.

### III

Si, au point de vue du drame lyrique, l'*Attaque du Moulin* me paraît inférieure au *Rêve*, au point de vue musical pur, la nouvelle partition de Bruneau me semble du moins valoir la précédente, sinon lui être supérieure. L'harmonie de l'*Attaque du Moulin* est, en général, moins tourmentée que celle du *Rêve*. On y rencontre moins fréquemment de ces successions d'accords un peu rudes qui signalèrent cette partition d'un si haut sentiment artistique, d'une poésie si intense, aux anathèmes de tous les partisans du *statu quo*. L'écriture de la nouvelle partition de Bruneau n'en est pas pour cela moins originale ; en s'assagissant quelque peu, elle a conservé cependant toute sa saveur. L'instrumentation est absolument remarquable ; le compositeur a apporté à cette partie, si importante désormais, un soin tout particulier.

Enfin, il faut constater que la façon dont sont employés les *leitmotive* dénote un progrès très considér-

<sup>1</sup> Dans la nouvelle, Dominique est fusillé.

nable sur le *Rêve*. Dans l'étude que j'ai consacrée à cette œuvre, je regrettai que les thèmes conducteurs eussent une tendance à dégénérer en véritables mélodies. Dans l'*Attaque du Moulin*, il n'en est pas ainsi. Chaque motif, d'une physionomie toujours très caractéristique, très reconnaissable, est court et se prête bien aux transformations; ils ont les qualités du véritable *leitmotiv* wagnérien, et l'emploi qu'en a fait le compositeur est des plus heureux.

L'*Attaque du Moulin*, malgré les quelques restrictions que j'ai cru devoir faire sur certains passages, dont très franchement, je considère les tendances comme malheureuses, n'en est pas moins une œuvre de haute valeur. Elle prouve qu'Alfred Bruneau est définitivement un de ceux avec lesquels il faut compter. Elle révèle en lui un musicien dramatique de premier ordre, un tempérament hardi et très personnel, comme il ne s'en était pas produit en France depuis Bizet. A une époque où la médiocrité honnête domine partout, un artiste comme Bruneau peut prétendre à beaucoup. J'attends avec confiance sa nouvelle œuvre.

ETIENNE DESTRANGES.



## EDOUARD RISLER



É en 1873, Edouard Risler entra en 1883 au Conservatoire de Paris. Il suivit l'enseignement de MM. Dubois et Diemer et remporta les premiers prix de piano, d'accompagnement et d'harmonie.

En 1890, il débute comme virtuose à la salle Pleyel et ne tarda pas à être engagé aux concerts Colonne et Lamoureux.

Depuis, il s'est fait entendre dans nombre de villes notamment aux concerts symphoniques à Berlin, Bruxelles, Francfort, Karlsruhe, Londres, Mulhouse, Nancy, Strasbourg, etc., et partout la critique ne lui a adressé que des éloges, surtout pour son interprétation des œuvres de Beethoven.

Enfin cet été, il fut chargé à Bayreuth, des répétitions au piano de la Tétralogie.



## CHRONIQUES



GENÈVE. 2<sup>me</sup> Concert d'abonnement. Il paraît que M<sup>me</sup> Wedekind est bien réellement une chanteuse en chair et en os, et non comme nous l'avions cru tout d'abord, une pièce d'horlogerie venant des environs de la Place des Alpes. Ce qui nous avait fait soupçonner la vérité, c'est que cette chanteuse avait attaqué certaines notes un peu bas,

liberté qu'une « musical box » ne saurait se permettre.

En tout cas, maintenant que la vérité est connue, on peut affirmer hardiment que jamais la nature n'a aussi parfaitement imité la mécanique. M<sup>me</sup> Patti seule est comparable à M<sup>me</sup> Wedekind sous le rapport de la virtuosité. Toutes deux jouent de cet instrument à cordes (vocales) la voix, en véritables Paganinis. Maintenant, l'idéal du chanteur doit-il être d'exécuter sans faiblesses un concerto de flûte? Toute la question est là. Si l'on répond par l'affirmative, M<sup>me</sup> Wedekind est une chanteuse hors ligne. Dans le cas contraire, on doit déplorer qu'une personne douée d'un organe aussi riche ait fait fausse route. La meilleure preuve que le genre de gentillesse dans lequel excelle cette artiste est anti-vocal, c'est que M<sup>me</sup> Wedekind se voit obligée d'employer deux voix au lieu d'une que le bon Dieu lui avait donnée. Quand elle chante, elle emploie sa voix, la sienne, l'authentique, et, n'était que nous n'appréciions pas beaucoup la méthode allemande, nous reconnaîtrions volontiers le charme que possède cette voix. Arrivent les cabrioles, sauts de carpe — je veux dire les trilles et autres clowneries, et aussitôt apparaît une autre voix, étrange, quelque chose de factice, d'artificiel, de ventriloïque, sans rien de chaud, d'humain. M<sup>me</sup> Wedekind a cessé de chanter pour prendre son flageolet.

Que faut-il penser de l'air d'*Ernani*, qui nous a été servi comme pièce de résistance. Evidemment c'est de la musique vieillie et qui ne répond plus à aucun besoin artistique de notre époque. Le morceau de bravoure a passé du domaine de l'actualité dans celui de l'histoire. C'est si vrai que Verdi qui l'a écrit et qui pourrait en écrire d'autres, y a définitivement renoncé depuis assez longtemps déjà. Aussi serait-il injuste de juger cette musique à notre point de vue actuel. Pour l'écouter convenablement, il faut oublier le chemin parcouru et se reporter par la pensée aux plus beaux jours de l'opéra italien, alors que certains ténors et certaines chanteuses étaient aux yeux d'une foule en délire plus que des hommes, presque des dieux; alors que l'*aria* était le pivot central de l'œuvre, la seule raison d'être de l'opéra. Ceci fait on constate une fois de plus que Verdi est un maître et que ce qu'il a voulu faire, il l'a prestigieusement fait. On l'en admire d'autant plus quand, retombant dans la réalité, on se souvient que Verdi a su faire autre chose par la suite.

Les trois mélodies chantées en numéro deux par M<sup>me</sup> Wedekind nous ont permis d'apprécier un côté de son talent que nous préférons beaucoup à tous les autres. Nous voulons parler de son art de diseuse. Ah! que le naturel est une belle chose, et qu'on a tort, mademoiselle, de lui préférer la *Coloratur*!

Le public a fait fête à l'artiste et l'impression générale a été des meilleures. — Qui nous expliquera pourquoi de nos jours, plus le goût musical est superficiel, plus on aime le chanteur? Pourquoi tel amateur qui baille, dort, ou souffre le martyre pendant une symphonie de Beethoven, s'épanouit-il à la première note d'une romance ou d'un grand air? Il me semble que si j'étais chanteur, cette constatation me flatterait médiocrement.

La partie symphonique du concert comprenait le *Harold en Italie* de Berlioz, l'ouverture de *Paulus* de Men-